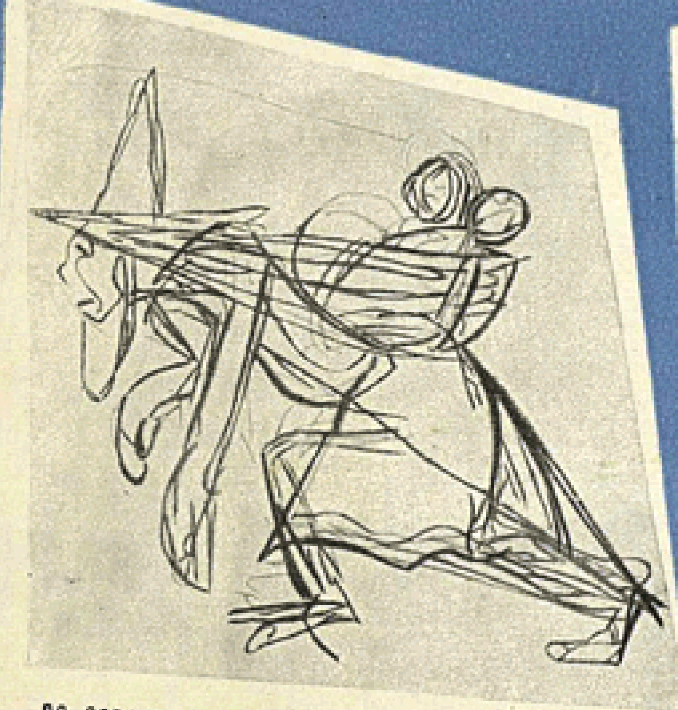
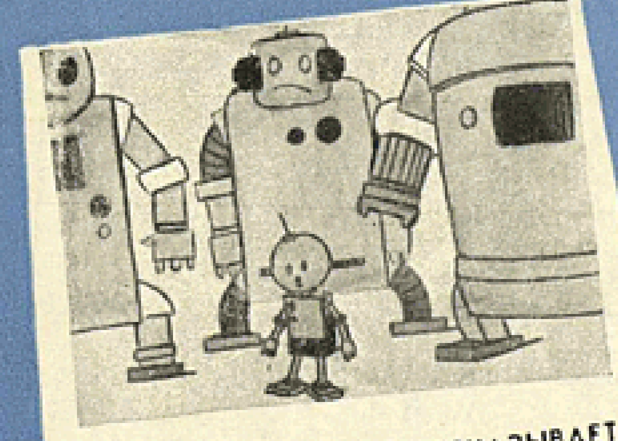
Г. БАКЛАНОВ, Ю. БОНДАРЕВ, В ТЕНДРЯКОВ:
„СОРОК ДЕВЯТЬ ДНЕЙ"

ПЕРЕД КАМЕРОЙ —
ГЕРМАН ТИТОВ


ПО СТРАНИЦАМ РУКОПИСЕЙ
СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА

КАКОЙ
ЭКРАН
ЛУЧШЕ?

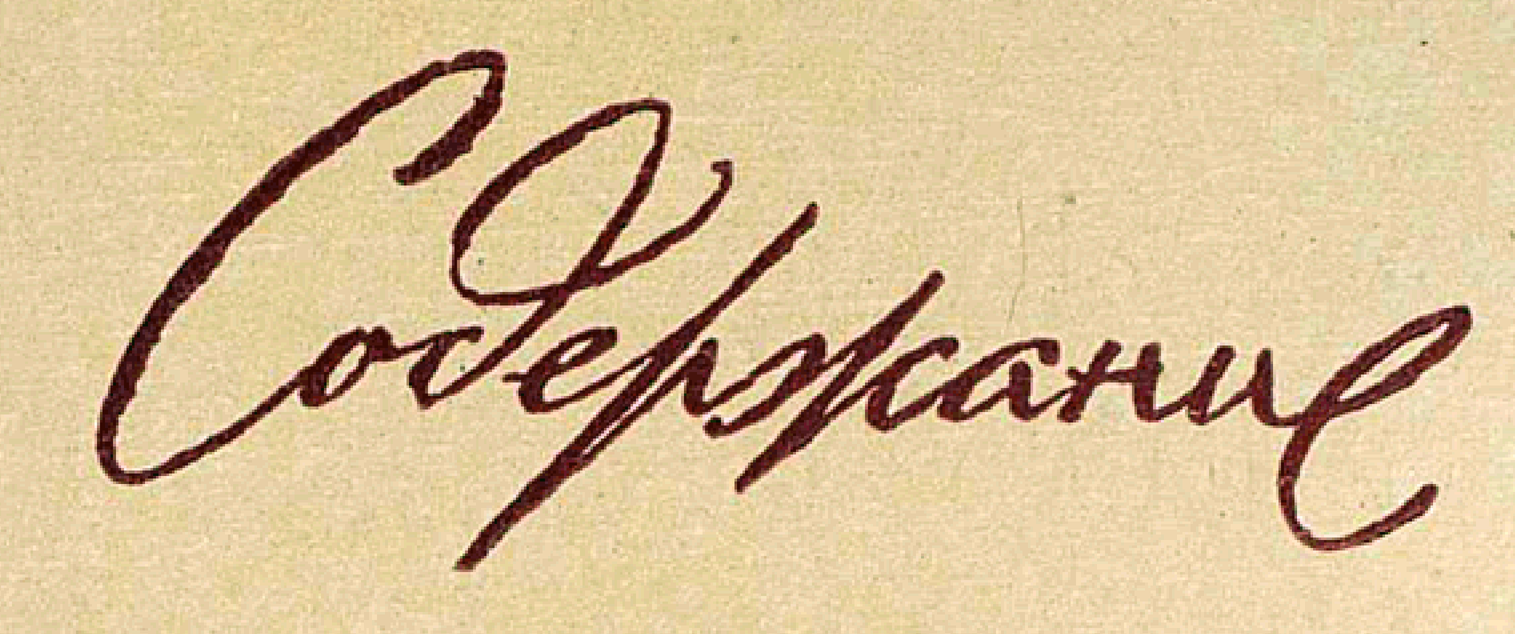

МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ РАССКАЗЫВАЕТ
О СЧАСТЬЕ

НАШ СОБЕСЕДНИК
ЧАРЛЬЗ ЧАПЛИН

МОЛОДОЕ ПОКОЛЕНИЕ
СОВЕТСКОГО КИНО

ВЕНГЕРСКОЕ
КИНОИСКУССТВО
СЕГОДНЯ

Фрагменты кадров из нового польского фильма «КРЕСТОНОСЦЫ» (по роману Генрика Сенкевича). Режиссер Александр Форд, главный оператор Мечислав Ягода.



НОВЫЕ РАБОТЫ БОЛГАРСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Режиссер Рангел Вылчанов и сценарист Валерий Петров — давнишние соратники. Наши зрители видели их фильм «На маленьком острове». Сейчас они работают над картиной «Солнце и тень», поэтической историей двух молодых людей — девушки с буржуазного Запада и болгарского парня, которые случайно встретились во время отдыха на берегу Черного моря.

На снимках: вверху — режиссер Рангел Вылчанов, артист Георгий Наумов, оператор Димо Коларов и артистка Анна Пруцнал; слева — Анна Пруцнал и Георгий Наумов в фильме «Солнце и тень»

По сценарию Анжела Вагенштайна режиссер Борислав Шаралиев ставит фильм «Двое под небом». Его герои — Таня и Стефан, молодые люди очень разных взглядов и привычек. Но они любят друг друга и настойчиво ищут общего жизненного пути.

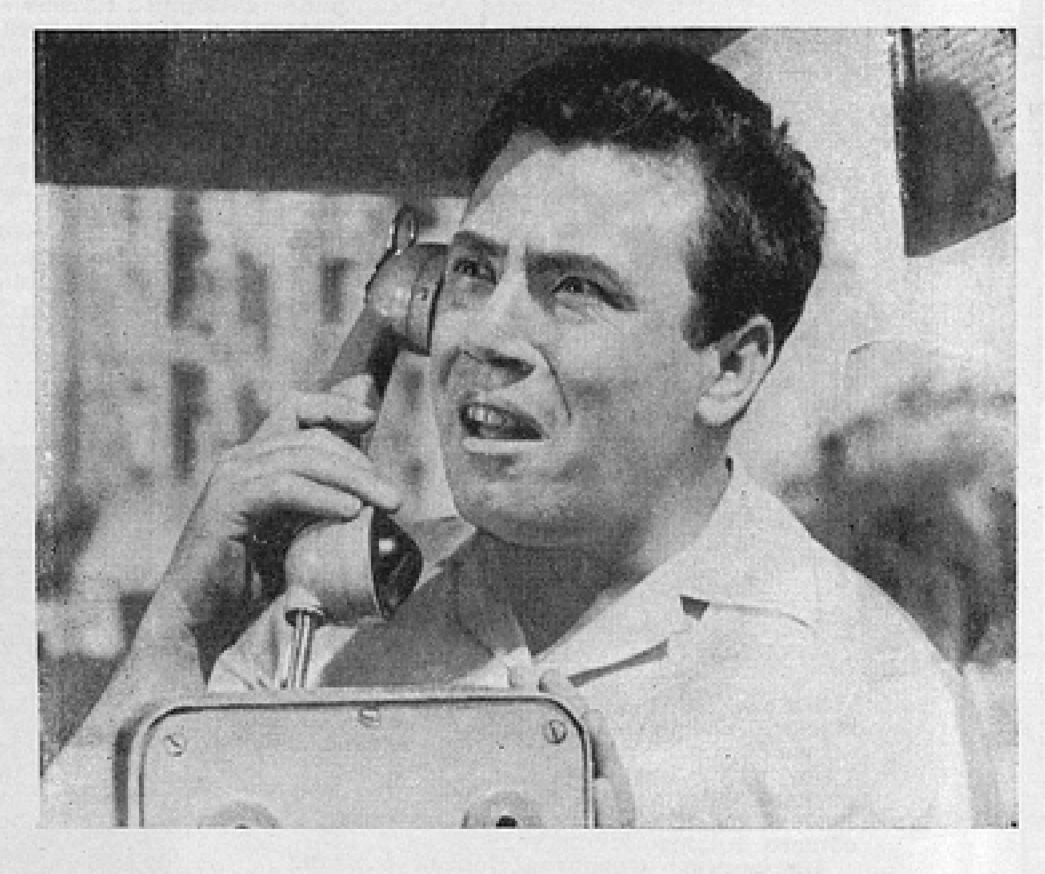
На снимке: Виолетта Донева в роли Тани

Роман «Табак» писателя Димитра Димова пользуется в Болгарии большой популярностью. Известен роман и за рубежами страны: он переведен на несколько языков. Сейчас режиссер Николай Корабов снимает двухсерийный фильм по этому роману.

Картина посвящена болгарской действительности тридцатых-сороковых годов (до конца второй мировой войны). В центре сюжета — судьба двух братьев Моревых, один из которых избрал путь стяжательства, а другой — борьбу за свободу своей страны.

На снимках: вверху — Невена Коканова в роли Ирины; внизу — кадр из фильма «Табак»

«Пойманная стая». Сценарий Э. Манова, режиссер Дучо Мундров



«Мастер на все руки». Сценарий Павла Вежинова, режиссер Петр Василев

Фильм Стефана Сырчаджиева «Царская милость» снят по известной одноименной пьесе Камена Зидарова. Сюжет ее остро драматичен. Полвека назад одна бедная женщина спасла жизнь болгарскому царю Фердинанду. Внимание, подарки, неизменная поддержка царя заставляют Ирину Радионову поверить в справедливость и доброту монарха. Однако ее сын, Боян Радионов, придерживается другого мнения: он активный борец против монархии. Его арестовывают и приговаривают к смертной казни. Вот здесь и проявить бы монарху благоволение к той, которая спасла ему жизнь. И он действительно оказывает Ирине Радионовой милость — разрешает... забрать труп сына.

На снимках: вверху слева — артистка Иванка Димитрова (Ирина Радионова) и студент Высшего театрального института Милен Колев (Боян Радионов); справа — Иванка Димитрова и Иван Димов (Дойчин Радионов)

ЯНВАРЬ
1962

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЗА РАБОТУ, ТОВАРИЩИ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ!

Коммунистическая партия придает первостепенное значение литературе и искусству в борьбе за преобразование человеческой жизни, в великой борьбе за построение нового общества. Живое свидетельство тому — прошедший XXII съезд партии и то внимание, которое было на нем уделено вопросам идеологии, вопросам литературы и искусства. В этом отношении Центральный Комитет КПСС наследует и последовательно развивает традиции и принципы величайших учителей человечества — Маркса, Энгельса, Ленина.

Партия энергично и деятельно поддерживает искусство социалистического реализма, основанное на принципах народности и партийности, сочетающее смелое новаторство в изображении процессов жизни с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры.

И если мы вглядимся в прошлое нашего искусства, то увидим, что наивысшие успехи были там, где художники со всей гражданской страстностью, правдиво и внимательно раскрывали глубокие процессы, происходящие в действительности, участвуя своим творчеством в народной жизни.

По-ленински раскрыта в Программе мысль о свободе творческой инициативы художника, ответственно и прямо, умом и сердцем сознающего партийную направленность своего творчества.

«Перед писателями, художниками, музыкантами, деятелями театра и кино открывается широкий простор для проявления личной творческой инициативы, высокого мастерства, многообразия творческих форм, стилей и жанров».

И отнюдь не случайно в Программе подчеркивается мысль о необходимости создания искусства, проникнутого философией оптимизма и жизнеутверждающими коммунистическими идеями. Именно такое искусство призвано играть большую роль в идейном воспитании советского человека, развивать в нем качества строителя нового мира.

Лучшие наши картины — и те, которые мы по праву называем классикой, и те,

которые созданы в самые последние годы и получили всеобщее признание, — отличаются глубоким знанием жизни, ясностью позиции художника, высоким мастерством.

Эти произведения несут людям заряд бодрости, вселяют веру в жизнь, утверждают величие человека, победу его разума, торжество справедливости.

Для миллионов советских людей имена Чапаева, Сани Соколовой, Максима, профессора Полежаева, солдата Алеши Скворцова, летчика Астахова — столь же весомы, дороги, близки, как имена реальных людей.

Это очень разные люди! У них мало общих черт характера. Между старым профессором Полежаевым и юным Алешей Скворцовым — дистанция огромного размера! И однако их многое объединяет: оба они люди действия. Для них жить — значит созидать, значит приносить пользу, отдавать свое сердце людям, значит быть твердым в исполнении долга! Значит искать и находить правду!

Образ-тип положительного героя, которого так мучительно искали лучшие художники прошлого, видевшие вокруг себя торжество рефлексии, был найден в нашей жизни и утвержден в советском искусстве.

Но непрерывно, ежедневно меняющаяся жизнь, огромные успехи, достигнутые советским человеком во всех ее областях, — все это меняет и самого человека. Грандиозный социальный процесс коммунистического преобразования общества, осуществляемый трудом миллионов людей, преобразует, естественно, и их самих. В этом диалектика, закон взаимосвязи явлений.

И вот здесь справедливо будет сказать, что далеко не всегда современное нам искусство, его деятели умеют глубоко всматриваться в жизнь, не всегда умеют они различать то новое, что ведет жизнь вперед.

С чувством огорчения работники кино выслушали с трибуны XXII съезда справедливые замечания в адрес ряда последних фильмов. Критика была суровой, но справедливой и необходимой. Ее надо не только выслушать и принять, но и попытаться разобраться в причинах появления ряда неудачных фильмов. Разобраться, с тем чтобы не повторять ошибок. Такие ошибки недопустимы сегодня, в период, когда ответственность искусства перед народом, перед всем миром особенно возросла.

Не надо забывать, что мы живем не в безвоздушном, замкнутом пространстве. Идеологи капитализма хорошо знают и умеют пользоваться силой слов и силой художественных образов, особенно образов экрана.

Много атак было предпринято на прогрессивное искусство. И может быть, одна из самых опасных — это попытка привить человеку философию скептицизма и пессимизма, внушить ему безрадостную мысль об извечном одиночестве, о неизбежности пробуждения в человеке звериных инстинктов, о неминуемой гибели. Эта философия, помноженная еще на страх перед возможной войной, у некоторых даже честных и искренних художников принимает в их творчестве болезненные и странные формы.

В картине «В прошлом году в Мариенбаде» французский режиссер Ален Рене сделал попытку (впрочем, не новую — это можно было встретить в творчестве писателя ирландца Джойса) лишить свой фильм всякого реального содержания. Он показал все происходящее как неосознанный до конца, неясный, призрачный поток субъективных мыслей героя о том, что было и чего, может быть, и вовсе не было в его жизни. Герои картины как бы стеклянной стеной отделены друг от друга. Никто никого не понимает. Сам Рене говорит, что в иные дни он думает, что его герои умерли, а в иные, что они живы. Все строение картины стремится доказать мысль о бесконечном и трагическом одиночестве человека. Протестуя против пошлости, господствующей в буржуазном киноискусстве, возвышаясь над миром вульгарного мещанства, вся картина, однако, проникнута чувством глубокого пессимизма.

За последние годы за рубежом вновь появилось немало фильмов, пытающихся еще и еще раз показать, какими плохими являются люди. В таких картинах доказывается мысль, что человеку извечно присущи самые низкие, пошлые чувства. Например, в фильме «Виридиана» испанского режиссера Бюнюэля говорится о невозможности добра, слабости, неверности, иллюзорности всяких стремлений человека стать лучше. Мрачный скептицизм пронизывает весь фильм. Его трагизм безысходен, колорит бесконечно черен, черен без всяких оттенков.

Картины французского режиссера Клода Шаброля «Милые женщины», «На двойной поворот ключа», картины итальянского режиссера Антониони «Крик», «Приключение» и многие подобные им развивают главным

образом в разных вариантах одну и ту же сексуальную тему. Картины эти вызвали тревогу даже в среде буржуазных критиков. Об этом можно прочитать в журнале «Синема» в статьях Марселя Мартена. Наша художественная интеллигенция активно откликнулась на появление подобного рода унижающих человека фильмов. Напомним опубликованное в нашем журнале (№ 8 за 1961 год) открытое письмо режиссера С. Ростоцкого, которое встретило сочувственный отклик у кинематографистов во Франции и в других странах.

Есть на Западе и еще одна тенденция, характерная для современного киноискусства: перед лицом опасности, в страхе перед будущим реакционное киноискусство буржуазного мира охотно обращается к экранизации библейских сюжетов и к наивным, пустым приключенческим фильмам, назначение которых отвлечь зрителей от раздумий над сложностью современной жизни, «навеять человечеству сон золотой».

Пустые, бессодержательные фильмы типа «Капитан Фракасс» возвращают кинематограф к временам Глупышкина, к старым, наивным трюковым кинолентам.

Все, кто стоит на прогрессивных позициях, болеет за судьбы народов, верит в возможность нести с экрана большие человеческие мысли и страсти, в наши дни обращает свои взгляды на нас, на наше искусство. зная и помня, что оно всегда было оплотом всего передового, жизнеутверждающего, смелого.

Еще раз хочется напомнить читателям статью французского писателя-публициста Фернана Гренье («Искусство кино», 1961, № 7), который вспоминает, какую прекрасную, большую роль сыграли наши советские фильмы, какую моральную помощь они оказали борцам Сопротивления, находившимся в подполье и в тюрьмах в дни войны. Гренье называет фильмы «Броненосец «Потемкин», «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики», «Путевка в жизнь», трилогию о Максиме.

«Мы говорили, — пишет Гренье, — и об этих и о других фильмах, напоминая друг другу их главную мысль: нужно мужественно переносить самые тяжелые испытания, ибо будущее принадлежит тем, кто никогда не теряет надежды». «Товарищи, будьте счастливы и верьте в будущее», — написал на стене камеры один из тех, кого вели на расстрел. Так пишет Гренье, озаглавивший свою статью о советских фильмах — «Школа мужества».

Как же велика, ответственна роль советского художника перед лицом своего народа-труженика и перед лицом всего мира. Каждый создающий фильм художник должен помнить всегда, что он является на экранах всего мира полномочным представителем своей страны, своего народа, строящего под руководством ленинской партии коммунизм.

За последнее время было создано немало хороших произведений. Они заслуженно пользовались и у нас и за рубежом большим успехом. Здесь можно назвать «Летят журавли», «Балладу о солдате», «Чистое небо», «Судьбу человека», «Повесть пламенных лет», «Коммунист» и другие. И мы не можем согласиться с мнением В. Кочетова, заявившего по поводу успехов нашего искусства за рубежом, что «если писатель, художник прочно держится на позициях партийности, — тут уж похвал и не жди...». Неправда! Все названные картины, да и все признанные у нас лучшими, подлинно партийные картины получают, как правило, и мировое признание. Мы имеем в виду общественное, народное признание, а не субъективное мнение того или иного буржуазного критика, выступающего в реакционной газете или журнале с эстетских позиций. Нас не огорчают успехи наших картин, спектаклей, гастролей за рубежом, успехи, которыми гордятся трудящиеся всех стран. Нас огорчает другое — то, что в освещении главной для нас сегодня современной темы — в создании образов героев нашей современности — дела у нас далеко не благополучны. Уж очень велик разрыв между нашей жизнью, ее ежедневными свершениями и иными фильмами на современную тему, в которых масштаб мышления и масштаб таланта художника оказываются столь малыми, что не в силах охватить и тем более обобщить смысл происходящих процессов.

За последнее время литература значительно обогнала кинематографию. В прозе появилось много истинно нового, свежего, глубокого, живого. В киноискусстве же еще очень ощутима сила инерции художественного мышления, которая порождает серые, примитивные фильмы. И здесь ответственность в первую очередь ложится на кинодраматургов. Далеко не всегда они говорят полным голосом, пропуская события жизни через свой разум и сердце. Часто они занимают позицию холодных наблюдателей.

Бывает и так, что истинная сложность жизни подменяется в тех или иных фильмах искусственным ее осложнением, и вместо широкого и точного взгляда на действительность и ее героя мы встречаемся со взглядом односторонним, с обедненным изображением жизни.

В фильме режиссера К. Воинова по повести А. Рекемчука «Время летних отпусков» жизнь современников выглядит бесцветной, скучной. Основным героем фильма оказался пьяница, бросивший жену и детей. Не открылись — в отличие от повести — широкие перспективы творческой жизни перед героиней. Живут эти люди в мрачной, сугубо провинциальной обстановке. К чему это?

Можно понять, что картины типа «Время летних отпусков» — это затянувшаяся реакция на искусство, создававшееся в годы культа личности Сталина, когда фильмы, как правило, изображали парадно-принаряженную действительность. На этот раз, идя «от обратного», авторы фильма изобразили и людей, обстановку их жизни, и человеческие настроения в нестерпимо сером свете. Одна неправда подменена другой неправдой, одни штампы уступили место другим штампам. И вторые не лучше первых. При этом авторы фильма не увидели изменений, происшедших после XX съезда, изменений, очистивших атмосферу, вернувших нас к ленинским нормам в жизни.

Немало путаного, неверного наговорено в последнее время по поводу образа нашего молодого человека. Здесь иной раз дело обстоит так, что становится непонятным, откуда же появляются наши героические, целеустремленные молодые люди типа Гагарина и Титова? Кем движется наша наука и искусство, кем строится вся наша жизнь, кем она защищалась и будет защищаться, если главным занятием молодежи является бесцельное шатание и беспредметное философствование? Если, например, согласиться с писателем В. Аксеновым и его взглядами, изложенными образно в повести «Звездный билет», то самым обычным для советской молодежи должны явиться распущенность, нигилизм и чудовищный эгоизм.

Художник, описывая сомнительные похождения своих героев, их грубость, распущенность, не высказывает осуждения этому. Он как бы говорит: молодо-зелено, а в общем чудесные ребята! Ну, перебесятся, наделают глупостей (это ведь возрастное, как корь) и получат свой звездный билет в жизнь. Вот примерно ход рассуждений талантливого писателя, в романе которого масса интересного, много живой наблюдательности, но где автор с улыбкой, не осуждая, разрешает своим героям глупые, дурные, злые поступки, разрешает свинство, нигилизм.

В романе американского писателя Сэлинджера «Над пропастью во ржи» показан подросток, чья душа насквозь отравлена нигилизмом. Там это вполне понятно. Парень видит вокруг себя — в школе, на улице, в гостинице, в кино — одну ложь, господство чистогана, жестокость, разврат. Его тошнит от всего этого, ему противно, он уже не верит ни одному хорошему слову, ни одному честному поступку. Его неверие и нигилизм понятны, потому что он сам плоть от плоти этого мира, основанного на лжи, корысти, разврате и жестокости. Но даже этот парень, будучи в душе хорошим и сердечным, мучается, видя картину страшного падения нравов. Герой Сэлинджера хочет посвятить свою жизнь спасению детей от падения в пропасть.

В этом романе авторская позиция ясна и недвусмысленна. Сэлинджер показывает жизнь современной Америки с позиций глубокого критического реализма. Он не имеет ясного положительного идеала, не призывает он, и это понятно, к уничтожению капиталистического строя, но он отнюдь не любуется нигилизмом молодежи, он с болью и гневом пишет об этом, как о дурном знамении времени.

Но зачем же советским кинематографистам в таком фильме, как «Мишка, Серега и я» (имеется в виду первый вариант фильма), показывать подростков-школьников только неумными, грубиянами, эгоистами, родителей — почти идиотами, учителей, директора школы, тренера — глупцами, недотепами, пьяницами? Разве все это реальные беды, угрожающие сегодня нашей школе, нашим подросткам? Разве хоть в какой-нибудь мере наши современные школьники похожи на этих грубых подростков, которые показаны в фильме?

А если бы даже это было так. Предположим, что это характерно для какой-то группы наших ребят, — тогда на подобного рода явления следовало бы ополчиться со всем гневом, со всей болью, со всей страстностью. Ведь вот в картине «Друг мой, Колька!» никакого объективизма по отношению к неумной

казенщине в воспитании детей нет и в помине. Там авторская позиция ясна и определенна. В картине «Мишка, Серега и я» ничего этого нет. Нет ясности авторского взгляда, ясности позиции, а потому нет и настоящей правды жизни.

Часто встречается теперь увлечение так называемым «бессюжетным кинематографом». Новаторскими примерами для подражания провозглашаются такие зарубежные фильмы, как «Хиросима, моя любовь» Алена Рене, «Сладкая жизнь» Федерико Феллини, произведения режиссеров Антониони, Кассавитиса. Изображение жизненного «потока», отсутствие ясного авторского взгляда, точной оценки показываемых событий в фильмах западных мастеров — всему этому стараются иной раз подражать и у нас. При этом многие забывают, что если в буржуазных странах в борьбе с коммерческим, ремесленным, бульварным искусством естественно и даже прогрессивно выдвигать концепцию показа жизни, как она есть, то у нас бесстрастный объективизм неуместен и ничем не оправдан. Он может привести только к натурализму в искусстве.

Традиции всего русского реалистического искусства, метод социалистического реализма призывают наших мастеров к созданию искусства прежде всего активного, искусства наступательного высокого гражданского пафоса, искусства целеустремленного, ясного и партийного. Зачем же нам, живущим в стране социализма, в стране, строящей коммунизм, прибегать к объективизму и натурализму, заниматься эстетизацией уродливого, темного?

Конечно, искусство не может ограничиться изображением сферы жизни лишь только розовой и безоблачной. Было бы более чем странно призывать сегодня к бесконфликтности, к упрощенности, парадности в изображении действительности. Времена культа личности, порождавшие очковтирательство, карьеризм, корыстолюбие, ложь, миновали для нас, но все эти пороки, как и многие другие, еще не отмерли! Надо писать правду, размышлять о глубоких процессах жизни с четких марксистских позиций. Надо писать правду, умея видеть жизнь в движении, во всей ее сложности, видеть, куда идет это движение, отмечать то новое, что рождается ежедневно в нашей действительности и результатами чего являются изменения, происходящие на нашем пути к коммунизму.

Изображение действительности в розовом свете способно только разоружить человека. Об этом надо помнить!

Ведь рядом с тенденцией вольного или невольного искажения нашей жизни под видом якобы объективного ее показа «никак не организованным потоком» существует и другая тенденция всемерного упрощения жизни. Эта тенденция приводит к тому, что зритель на экране совершенно не узнает себя, не узнает своей жизни. Все выглядит, как нехитрая детская игра, как игра в поддавки. Таков, например, фильм «Конец старой Березовки». Конфликты в этом фильме надуманны, а положительный герой фильма — строитель Дегтярев — отталкивает своей самоуверенностью.

Как же появляются на свет подобные фильмы? Одна из причин этого: нетребовательность коллектива студии, ее руководства. Они не ведут должной борьбы за честь студийной марки, за качество, и прежде всего идейное качество выпускаемых фильмов. Они благодушно и безразлично взирают на появление плохих фильмов, запускают в производство слабые сценарии, не думая, что такие произведения способны нанести серьезный ущерб вкусам зрителей и даже в известной мере подорвать их великую любовь и доверие к киноискусству.

«Черноморочка», «Осторожно, бабушка!» или созданная по образцу импортных (австрийских) комедий картина «Озорные повороты» — все это не что иное, как уступка дурным обывательским, рутинным вкусам.

Подобные фильмы никак не могут считаться искусством социалистического реализма.

Прибавим к этому некоторое число зарубежных фильмов, обывательских и пошлых по содержанию, которые все еще просачиваются на наш экран, — и ощущение неблагополучия в кинорепертуаре еще больше увеличится.

Плохо обстоит дело с кинокомедиями. Никого не удовлетворяют произведения типа «Черноморочки», «Осторожно, бабушка!», «Человека ниоткуда», «Девушки с гитарой» и других. Всем понятно, что это очень плохие и прежде всего неумные и невеселые кинокомедии.

Причины их появления на экранах различны. Здесь и малое внимание к проблемам этого жанра, и обывательское, устаревшее представление о природе смешного, и

отсутствие ярких комедийных дарований у многих из тех авторов, которые сейчас занимаются созданием комедий, и, наконец, главное — плохое знание жизни, отсутствие большой наблюдательности, отсутствие юмора. От этого и рождаются схематичные и скучные кинокомедии, появляющиеся на наших экранах.

Давно исчезли с экранов сатирические фельетоны, фильмы-басни, забытыми оказались и другие действенные орудия смеха.

Огромные деньги, огромные усилия порой затрачиваются у нас на постановку историко-революционных фильмов. Они масштабны и многолюдны, в них есть и темперамент и внешний блеск. Но, к сожалению, в осмысливании, в глубокой разработке историко-революционной темы эти фильмы нельзя даже поставить рядом с классическими советскими произведениями этого жанра.

И здесь следует сделать серьезный упрек нашей критике. Никто из критиков по-настоящему глубоко не проанализировал причины неудач подобных картин. К ним отнеслись до странности снисходительно.

Газета «Известия» правильно подняла вопрос о неблагополучии на студии в Алма-Ате, о неуместном диктаторстве художественного руководителя студии, режиссера и актера Шакена Айманова. Но почему это должна была сделать первой газета «Известия», как известно, не занимающаяся специально вопросами киноискусства? Разве специальная пресса и наш журнал не видели того, что картины, поставленные в Казахстане, не отличаются высокими художественными качествами? Но печать наша не уделяла достаточного внимания развитию киноискусства в национальных республиках, мало и бездоказательно критиковала слабые фильмы Казахстана и других республик, а порой поднимала даже посредственные, слабые картины.

Неважно обстоят дела в киностудиях Армении, Азербайджана, Литвы, Белоруссии. В настоящее время в сценарных портфелях этих студий мало интересных сценариев на главные темы жизни.

Особого разговора заслуживает состояние дел на студии «Ленфильм». Все мы помним, что было время, когда эта студия славилась на весь мир. Марка «Ленфильма» всегда в те годы означала высокие идейные и художественные качества картин. На студии «Ленфильм» разрабатывались, как правило, темы серьезного, общенародного, партийного значения. Совсем не случайно, что именно на этой студии были созданы такие выдающиеся картины, как трилогия о Максиме, «Депутат Балтики» и другие.

А теперь одна за другой выходят с маркой студии «Ленфильм» фильмы слабые, незрелые, вроде картины «Будни и праздники» режиссера В. Шределя.

Чрезвычайно грустным было для всех знающих режиссера И. Хейфица появление его последнего фильма «Горизонт», в котором режиссеру не удалось создать единое поэтическое целое, поднять глубокие пласты жизни, внимательно всмотреться в молодого современника.

Странное впечатление — впечатление несобранных воедино этюдов — оставляет эта картина. В ней есть отличные сцены, наполненные тонкой наблюдательностью, юмором, свежестью. Но в целом фильм не удался: концы в нем не сходятся с концами, актеры поначалу играют одно, а в итоге получается совсем другое... Создается впечатление, что на этот раз режиссеру изменило умение точно подобрать актера для той или иной роли. (Это критическое замечание не относится к игре Ю. Толубеева, который создал в «Горизонте» образ глубокого жизненного содержания.)

Однако, критикуя те или иные фильмы, подумаем и о том, что иной раз больше всего «достается» тем, кто делает произведения о наших днях, и спокойно существуют художники, занимающиеся, скажем, экранизацией. Да, это так... И, конечно, это несправедливо! Однако истинный художник критики не испугается, да и критика должна быть не проработочная, а дружеская. Настоящий художник не уйдет от острых тем, ибо они его самого в первую очередь волнуют. Он сам испытывает желание вмешаться в жизнь, чему-то хорошему в ней помочь, чему-то плохому помешать!

И то, что до сих пор мало появляется картин, глубоко и серьезно освещающих основные явления нашей жизни, вызывает чувство тревоги.

Ведь только эскизы новых советских характеров, но не объемное их изображение, было создано, например, в таких хороших в целом фильмах, как «Евдокия», «Простая история».

Немало хорошего и в картине режиссера В. Басова «Битва в пути». Но это ведь,

так сказать, искусство вторичное. Все мы помним уже много лет назад вышедший роман. Все смотрели прошедшую во многих наших театрах пьесу «Битва в пути». Здесь киноискусство делит свой успех с литературой и театром. И, кстати сказать, нам жаль, что из фильма ушла острота критики тех пережитков прошлого в нашей жизни, которые прямо связаны в романе с годами культа личности Сталина.

О необходимости уделять особое внимание развитию современной темы, о необходимости зорче видеть, вернее понимать и, главное, крупнее мыслить в решении тем нашей жизни мы говорим уже давно.

Как же улучшить дела в кинематографии? Этим сегодня озабочены все, ибо всем понятно, что нужен решительный перелом, что нужно отказаться от всего, что мешает движению вперед.

Серьезным тормозом в развитии киноискусства оказалась сложившаяся в годы культа личности Сталина под его непосредственным влиянием система примитивных эстетических взглядов и оценок, противоречащих марксистско-ленинскому пониманию роли и задач искусства.

В те годы требовалось не осмысление жизни, не размышление над ее процессами в произведении искусства, а иллюстрация готового тезиса. Вместо глубокой идейности — примитивная назидательность, вместо сложной системы доказательств — инструктивность каждого произведения.

Герои-представители, действующие по подсказке автора в предложенных обстоятельствах, арифметика в соотношении светлого и темного — все это в системе эстетических взглядов того времени казалось нормальным.

Естественно, что тогда не могла развиваться и художественная критика, а роль ее в жизни искусства никак нельзя преуменьшить.

Нужны и организационные перемены в самой системе производства фильмов, где многое устарело, не соответствует задачам дня.

Решительным образом нужно очистить ряды кинематографистов от людей случайных, не талантливых, не думающих и не ищущих.

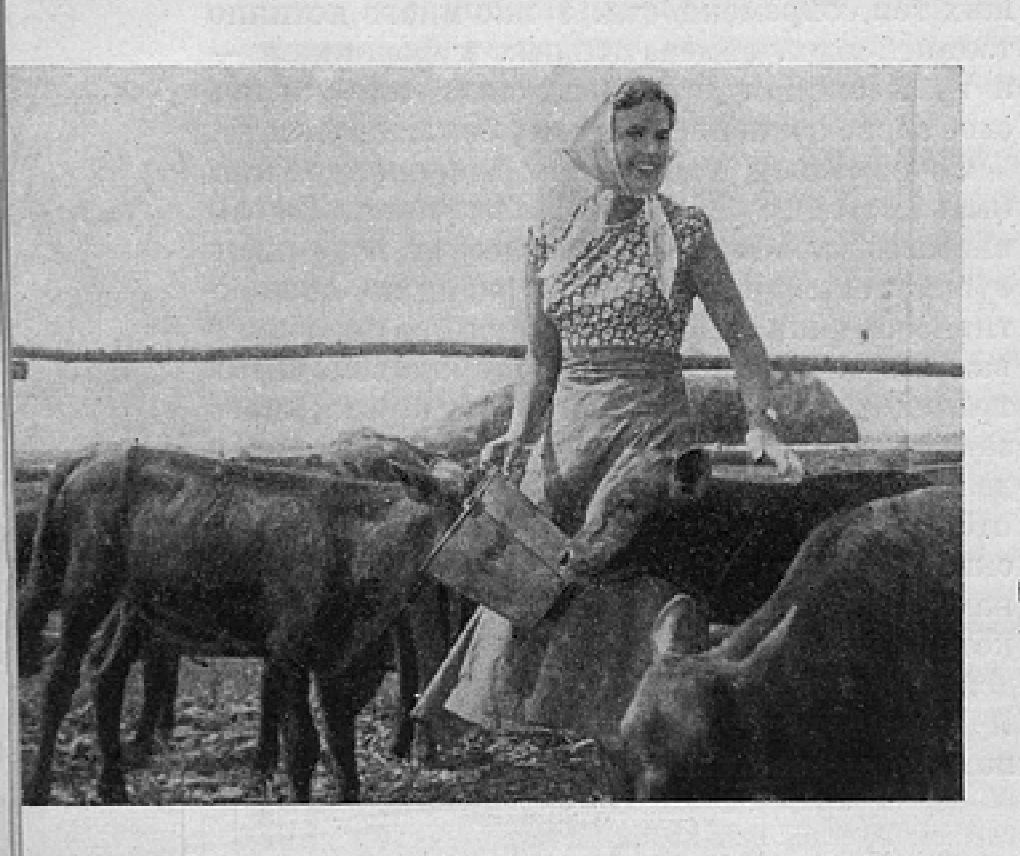
Лучшие кинематографические силы художников всех поколений следует привлечь к решению самых важных, острых, больших тем современности. У нас много истинно талантливых, замечательных художников — и гражданским долгом их является сказать свое слово о жизни по самому большому счету.

Современная тема и ее решение должны быть сегодня под особенно пристальным вниманием. Может быть, следует вспомнить существовавшую некогда традицию коллективного написания сценариев на особенно важные и нужные народу темы, вспомнить традиции так называемого государственного заказа. Сегодня пора переходить от слов к делу! И нужно со всей решительностью отбросить, раскритиковать те объективистские, догматические, рутинные, ненужные нам тенденции, взгляды и формы работы, которые только мешают созданию произведений, достойных нашего великого времени. И мы уверены, что уже 1962 год принесет нам новые серьезные успехи.

В. Авдюшко — Прохор Корниец,
В. Дорофеев — Архип Крячко

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

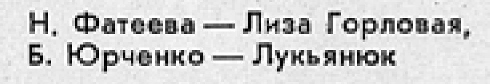
«НАШ ОБЩИЙ ДРУГ». Сценарий В. Логинова, И. Пырьева; постановка Ивана Пырьева; главный оператор Валентин Павлов. «Мосфильм»



Н. Фатеева — Лиза Горловая

С. Филиппов — завхоз Персиянов

Н. Фатеева — Лиза Горловая,
Б. Юрченко — Лукьянюк



В. ФРОЛОВ

Озарять светом «маяков»

Удивительно богата наша сегодняшняя жизнь людьми и судьбами, в которых век строительства коммунизма отразился во всей своей полноте, отразился в порыве творческого дерзания, в настоящей красоте человеческого духа, в испытаниях на верность и доверие.

Человек нового морального кодекса, коммунистической нравственности — не вымысел и не мечта. Он живет среди нас, радуется победам, трудится на своем рабочем посту, переживает душевные драмы, влюбляется, строит семью и растит детей. И... редко видит себя на экране, а чаще смотрит скучные фильмы, в которых современника показывают либо отутюженным манекеном либо малокультурным «трудягой», умиленно «тающим» под слащаво-канареечные гитарные романсы.

Ну разве может безликость и примитивность многих наших картин устроить сегодняшнего зрителя, выросшего интеллектуально, живущего в атмосфере повышенной ответственности за всю страну и за своего товарища, за судьбу всего человечества? Только равнодушные люди — ремесленники — могут допускать брак в искусстве, только те, от взора которых скрыты разительные перемены, связанные с историческим XX съездом партии, могут выпускать киноленты, удручающие ограниченностью взгляда, низкой художественной культурой. Это про таких деятелей кинематографа говорилось с высокой трибуны XXII партийного съезда, говорилось с тревогой и болью, потому что отставание от жизни многих работников кино сильно затянулось. Беглость и приблизительность в изображении процессов действительности, отсутствие глубокого философского взгляда на жизненные явления, диалектику характеров, непонимание существа поэзии, освещающей светом прекрасного произведения искусства — вот беды, вот пороки многих наших картин. Происходят они не только от малого дарования их создателей, но главным образом от верхоглядского отношения к жизни, от кратковременного, поверхностного знакомства с людьми, с подлинными героями, работающими на заводах и полях страны. Часто ли вы услышите (да и услышите ли вообще?), чтобы режиссер студии, готовясь снимать современную ленту, поехал на несколько месяцев в колхоз, к Посмитному или к Гиталову, если он собирается ставить фильм из жизни села? А знаете ли вы кинематографиста, который бы поработал длительное время на заводе, пожил в заводской среде, вынашивая замысел о фильме про наших рабочих?

Нам в первую очередь следует обижаться на самих себя, здесь искать причины появления однообразно-унылых картин. Не выходя из павильонов студии, слоняясь по ее коридорам, не создашь поэтического произведения о современниках. Можно, конечно, выпустить одну и вторую картину, можно назвать фильм «Люблю тебя, жизнь», но зрителю от этого легче не станет, потому что картины будут походить одна на другую и настоящей жизни в них не найдешь. Сентиментальными сентенциями не подменить подлинной драмы, а подлинные подвиги не выразишь пустой трескотней. В таких картинах нет творческого горения, того подлинного знания жизни, которое отстоялось в душе и в сердце художника, стало его заветным и выстраданным замыслом, его партий-

ной убежденностью, его художественной программой.

Лучшие фильмы последних лет: «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Коммунист», «Чистое небо», «Друг мой, Колька!» созданы людьми, которые знали, что сказать о жизни. Они стремились вобрать в киноленту существенное, характерное в больших и малых поворотах судьбы страны и ее народа. Их волновал Человек, и о нем они хотели сказать всю правду.

Триумфальное шествие по экранам мира «Баллады о солдате» — фильма о молоденьком солдате, который успел сделать людям столько добра за тот короткий срок, пока добирался до родного дома, солдате, погибшем на войне, доказало, какими прекрасными свойствами души обладает человек, мораль и сознание которого вырастали на почве гуманизма нового, социалистического общества.

Мы не должны забывать о великом назначении искусства — пробуждать в людях веру в красоту жизни, учить их на примерах светлого и прекрасного, возвышенного начала. Иначе кинематограф потускнеет, потеряет связи с народом, будет работать в полсилы. Крупного, мыслящего героя, разведчика неизведанного, смелого борца за правое дело ждет наш зритель. Его не могут удовлетворить безликие персонажи, хотя они и произносят правильные слова, герои с кинематографическими улыбками, трафаретными поступками, за которыми нет ни мысли, ни страстных убеждений. Интеллектуальный герой, раздумывающий о судьбах века, человек беспокойного сердца и пытливого ума, мыслитель и боец за коммунистические идеалы ждет своего достойного воплощения на экране. Такой герой — еще редкое явление в нашем кинематографе. И когда он появляется, мы испытываем радость от общения с настоящим, жизнеспособным, правдивым искусством.

Когда я смотрел «Чистое небо» Г. Чухрая, я был излишне придирчив к композиции картины, к тем неровностям, которые существуют в фильме. Но я многое прощаю художнику, ибо он сказал правду о том времени, когда на судьбы тысяч людей легла мрачная тень культа личности и когда недоверие и подозрительность подстерегали таких, как Алексей Астахов. Евгений Урбанский создал в фильме характер, который вобрал боль и горечь недоверия и радость любви. И счастье человека, победившего раболепие равнодушных. Счастье коммуниста, восстановившего свою партийную честь, не сломившегося в тяжелую пору. Астахов все испытал. Перестрадал и перемучился, но он никогда не продавал совести коммуниста, даже тогда, когда трусливые люди требовали от него признания и покаяния, когда они поучали его по уродливым канонам. Астахов храбро сражался в боях, показал себя бесстрашным патриотом. И до конца остался бойцом, честным и бескомпромиссным коммунистом. И эта черта — главная и решающая в его характере. Такого солдата партии не сломят никакие бури, ибо он верит в правду партии. И поэтому столько глубокого душевного смысла в том кадре, когда Астахов всей ладонью сжимает возвращенную ему звездочку Героя. Он молчит. И добрые глаза влажнеют. Тут не нужны слова. Коммунисту возвращено доверие. И с доверием — чистая совесть, временно поруганная подозрительностью, процветавшей в тяжелую пору культа Сталина.

Астахов — воплощение положительного примера. Характер, вобравший черты и судьбы многих. Образ, который пришел из жизни, чтобы снова вернуться в нее и вызывать у людей веру в человека и в правду партии.

Я не ошибусь, если скажу, что к числу кинематографических героев, с которых зрители будут брать пример, можно с полным основанием отнести Бахирева из фильма «Битва в пути». Это и неповторимая индивидуальность и образ, вобравший в себя характерные приметы времени. Напряженно думающий, мыслящий человек, Бахирев ведет тяжкий и упорный бой с удачливым и всесильным директором завода. Вальгану нужен план. Только план. Нужна слава. И премии. «Жать тракторишки» — и все! Бой перерастает в длительную битву, которую в конце концов выигрывает Бахирев. Да, битву, ибо в одиночку Вальгана не одолеешь. Он ловок и хитер. У него солидные связи. И надежные покровители в министерстве, в обкоме. Всюду проник Вальган, всюду занял выгодные позиции. Вот с таким Вальганом начинает сражение Бахирев. Сражение не по мелочам, а по крупному счету, ибо Вальган тот тип руководителя, который сформировался в годы, когда попиралась демократия, когда «боги» творили всё своим «единоначалием».

В фильме убедительно показана, я бы сказал, диалектика борьбы и диалектика бахиревской победы. Бахирев сделал для себя верный вывод из первого поражения в схватке с Вальганом — он пошел к рабочим, к коллективу. И тут, как Антей от земли, приобрел силу.

Сквозь трудности и испытания проходит Бахирев. Было все: и временная неуверенность в себе, и не сразу наладившийся контакт с рабочими, и просто физическая усталость. Но живет в этом человеке неуемная сила. Творческая дерзость. Настойчивость в достижении цели. Открытость души. И вера в человека, в простого рабочего, вера, которая приносит ему поддержку и уважение заводского коллектива. Потому и побеждает Бахирев.

Знать жизнь — это значит не только слиться с народом, с его политическими и духовными устремлениями. Надо быть активным партийным художником, видящим действительность во всех ее движениях, в борьбе конфликтных сил, в победе того нового, что рождается теперь и будет расти и торжествовать завтра. Знать жизнь — значит правильно оценить в перспективе значение того или иного факта, страстно отстаивать правду прекрасного, отвергать и клеймить ложное.

Тесную связь кино с жизнью народа необходимо понимать не только политически, но и эстетически, как программное требование нашего времени, без чего не может развиваться киноискусство. Но в наших фильмах нередко за подлинные события действительности выдаются сусальные мелодрамы в духе Чарской, комнатные, ничего не означающие истории. Авторы подобных картин ограничиваются прямолинейным изложением фактов, натуралистическим изображением тех или иных случаев. Смысловое значение факта, авторское отношение, авторская позиция как бы испаряются. Узость понимания жизни — вот главная беда многих и многих фильмов, а отсюда и неудача в разработке образов центральных героев.

Все это вещи не новые, не требующие особых доказательств. Однако сегодня, в свете решений XXII съезда КПСС и величественной Программы партии, принятой на этом съезде, надо вновь сказать о том, что нами упущено и что необходимо сделать для того, чтобы советский кинематограф выполнил свою великую миссию по воспитанию человека коммунистического общества.

В отчетном докладе Центрального Комитета КПСС XXII съезду Коммунистической партии Советского Союза определены задачи литературы и искусства, в том числе и кино. Товарищ Н. С. Хрущев говорил:

«Народ ждет и уверен, что писатели и деятели искусства создадут новые произведения, в которых достойно воплотят нашу героическую эпоху революционного преобразования общества. Партия исходит из того, что искусство призвано воспитывать людей прежде всего на положительных примерах жизни, воспитывать людей в духе коммунизма. Сила советской литературы и искусства, метода социалистического реализма — в правдивом отображении главного и решающего в действительности».

В этих словах партия определяет генеральное направление социалистического искусства, призванного историей воспитывать народ в коммунистическом духе. В жизни выросли поколения людей, озаренных революционной романтикой, воплощающих в себе качества неутомимых борцов, искателей нового, непреклонных в достижении высоких идеалов. Этих людей взрастили, сделали мыслителями и мудрыми тружениками социалистический строй, социалистические отношения, основанные на товарищеской солидарности и интернационализме. Ликвидация культа личности Сталина и его последствий, восстановление ленинских норм жизни всколыхнули народную инициативу, создали атмосферу творческого созидания. Теперь на каждом шагу замечаешь разительные перемены, о которых докладывали XXII съезду партии делегаты с мест. И в этих условиях особенно плодотворно развиваются благородные качества строителей коммунизма.

Присмотритесь внимательно к Гагановой и Гиталову, к Мамаю и к другим «маякам» нашей жизни, и вы поймете, на каких нравственных началах зиждется в окружающей нас действительности красота советского человека, чудесная моральная сила героя, который олицетворяет собой типические черты современника.

Меня восхитило одно качество в тех людях, с которыми я встречался в поездках по стране, качество, отличающее сегодняшнего человека, — глубокое доверие к людям, доброта, забота об общем деле, о коллективе. В Райчихе, городе дальневосточных горняков, я встретился с бригадиром экскаваторщиков Владимиром Петровичем Ядыкиным.

Этот человек рассказал мне о своей жизни, о депутатской работе (он депутат городского Совета) столько захватывающе интересного, что всего этого, пожалуй, хватило бы на хорошую книгу. И главным героем книги был бы не Ядыкин, а те люди, которым он, как депутат и добрый человек, помог устроить жизнь, найти применение своим способностям. «Раньше я думал только о машине да о бригаде, а теперь дум прибавилось, — говорил мне Владимир Петрович. — О многих людях, о городе приходится раздумывать. Ничего выдающегося в этом нет. Так, обычные наши дела...»

В душевный мир современников входят самые широкие заботы о стране, о мире, а теперь — и о космосе, и это осмысливается ими как обычные, привычные дела.

В «Известиях» я прочитал письмо делегату XXII съезда КПСС, бригадиру забойщиков Киселевской шахты № 7 Михаилу Полухину, которое написали ему товарищи по бригаде. Очень любопытное письмо, прямо относящееся к теме нашего разговора о новых приметах положительного в жизни.

Друзья Полухина пишут:

«Знаем, что тебя не покидала и не покидает забота о делах бригады... Сейчас все в порядке. Верно, когда ты уезжал в Москву, обстановка у нас на участке была нелегкая. Щит совершенно неожиданно оказался в геологическом нарушении. Представляешь себе, в какое бы мы положение попали перед самым съездом, если бы опустили руки. Так вот, знай — сегодня монтажники сдали нам щит. Видел бы ты, какой гордый ходит по шахте бригадир монтажников Иван Берников. А что? У него для этого все основания. Работа закончена на одиннадцать дней раньше срока. Хорошо работать рядом с такими, как Иван!

За всю шахту тоже не беспокойся...»

В этом письме рассказана целая человеческая история, в которой есть и тревоги, и бессонные ночи, и радость за товарищей, и за Ивана Берникова, за всю шахту, есть и та чудодейственная сила новой нравственности, которая присуща ныне нашему человеку.

Жизнь дает художникам безграничные просторы для выбора сюжетов и тем, для создания правдивых характеров. Бери у жизни все ее богатство, твори и отдавай свое сердце, свое дарование величественным произведениям о людях неповторимо бурной и стремительной эпохи. Но только не криви душой, не выдавай случайное за закономерное, не старайся назвать мещанское представление о благополучии настоящей красотой и правдой.

Искусству всегда был необходим крупный характер, выражающий наши представления о совершенном человеке, о герое подвига, наконец, просто о хорошем, сердечном друге и товарище.

Советские художники находятся в счастливом положении: в действительной жизни они могут найти много положительных примеров, примеров, которые дадут им благодатный материал для образного воплощения красоты человеческого духа.

Наше киноискусство имеет отличные традиции в создании характера революционера и бойца, строителя новой жизни. Эти традиции обогащались на разных этапах разными художниками. Овеянные духом революционной романтики, люди чести и долга, беззаветные мечтатели и бескорыстные рыцари партии вошли в сознание и духовную жизнь поколений.

И жаль, что сегодня мы в большой степени забыли об этой гражданской направленности советского кинематографа, утратили вкус к героической теме, слишком редко появляется на экране герой, в чьей судьбе ярко отразилась бы сложная и прекрасная судьба нашего народа.

Перед советскими художниками не стоит вопрос «делать жизнь с кого?» Действительность открывает для него самые широкие возможности — только «твори и пробуй!»

Пусть же смелее обращаются кинематографисты к героям времени, к людям подвига и мечты.

Сергей ЮТКЕВИЧ

Молодое поколение советского кино

Забота о расширении творческих международных связей — одна из важных традиций советского киноискусства. В духе этой традиции выступил Сергей Юткевич перед аудиторией французской Синематеки с лекцией на тему, близкую кинематографистам всех стран. Ниже мы публикуем запись лекции.

Искусствоведение не является моей единственной или, вернее сказать, прямой специальностью, но теоретические проблемы волнуют меня так же, как они заботили моих учителей и друзей старшего поколения.

Я полагаю, что теоретические труды Эйзенштейна, Пудовкина, Дзиги Вертова принесли пользу мировому киноведению.

От того, что эти выдающиеся советские режиссеры писали книги, их фильмы отнюдь не стали хуже, хотя некоторые французские критики пытались утверждать, что теорией занимаются лишь плохие режиссеры.

В мою задачу не входит сейчас полемизировать с этими противопоставлениями теории практике. Я сам предпочитаю скорее ставить фильмы и спектакли, чем писать о них, но я совершенно убежден, что теория неотделима от практики, что творчество нуждается в философском осмыслении.

Это, конечно, не значит, что художник должен быть обязательно теоретиком и человек, написавший книгу о законах киномастерства, станет хорошим режиссером.

Роль Андре Базена, одного из основателей «Кайе дю Синема», умного и тонкого критика, заключалась не в том, что он сам пробовал ставить фильм. Он завоевал почетное место в мировом киноведении своими статьями и книгами, которые помогли всем нам лучше разобраться в том, что происходит в киноискусстве.

Однажды я спросил Жоржа Садуля, почему на французский язык не переведены до сих пор основные теоретические труды советских режиссеров, опубликованные на всех языках мира. Он мне ответил, что во Франции любят и знают историю кино, но не интересуются его теорией.

Может быть, Садуль и прав. Но поскольку я довольно регулярно слежу за кинолитературой, мне кажется, что и в вашей стране просыпается интерес к теоретическим проблемам и нам есть о чем поспорить.

Прежде чем начать дискуссию, надо сначала хорошо и подробно узнать из первоисточников, что действительно думают те или иные практики и теоретики о процессах, происходящих в киноискусстве.

Значит прежде всего нужна обширная и честная информация. Для того чтобы строить кинонауку, надо знать не только книги, но и факты.

В нашем искусстве факты — это фильмы.

За фильмами стоят люди.

За людьми стоят их взгляды, их миропонимание, их философия.

Это предисловие необходимо для того, чтобы объяснить, почему я взял на себя нелегкую задачу в кратком сообщении хотя бы просто информировать обо всем том, что происходит в советском киноискусстве и разрушить те неправильные представления (я бы не побоялся назвать их даже легендами), которые окружают советское кино вообще, а его молодое поколение в частности.

К сожалению, создалось такое положение, при котором отсутствие взаимной информации привело не только к незнанию, но иногда и к искажению фактов.

Я должен вам признаться, что почти физически ощущаю боль от того, насколько неточно и неполно информированы мои коллеги за рубежом о том, что происходит в киноискусстве моей страны.

Будучи членом жюри Каннского фестиваля 1961 года, перед обсуждением фильма «Повесть пламенных лет» режиссера Ю. Солнцевой по сценарию Александра Довженко я задал вопрос моим коллегам, кто из них видел хотя бы один фильм Довженко. Из десяти членов жюри таких оказалось два, остальные, к сожалению, даже никогда не слышали его имени.

К чести моих коллег, как вам известно, они присудили премию фильму «Повесть пламенных лет», но не скрою, что я был очень огорчен этой неосведомленностью. То же чувство, наверное, испытал бы на моем месте любой из французов, если бы советские кинематографисты никогда не слышали о существовании Абеля Ганса и Жана Ренуара.

Не будем искать сейчас виноватых или ссылаться на существующий, к сожалению, до сих пор термин «железный занавес», возникший в результате холодной войны и отнюдь не по нашей вине.

Очевидно, надо использовать каждую возможность, чтобы рассказать объективно и спокойно о тех фактах культурной жизни, которые интересуют нас всех.

Не из ложного патриотизма хочу оговорить то обстоятельство, что французская культура вообще, а кинематографическая, в частности, больше известна нам, чем советская культура знакома во Франции. Тому реальное свидетельство хотя бы книга о французской кинематографии, написанная коллективом сотрудников Института истории искусств, с которой можно было ознакомиться на стендах Советской выставки в Париже.

К сожалению, не только такой книги, но даже попытки систематически знакомить французских читателей с советским кино я не наблюдал. Мы видели больше французских фильмов, мы читали больше о том, что думают французские киноведы, и, очевидно, настала пора нам сравняться. За исключением фундаментальных работ Жоржа Садуля и статей Марселя Мартена, хотя бы отрывочно информирующего на страницах журнала «Синема 61» об отдельных режиссерах и новых фильмах советского кино, я не знаю других подобных усилий во французской кинолитературе. В семнадцати выпусках отличной серии «Премье план», редактируемой в Лионе Бернаром Шардером, не нашлось места для монографии хотя бы об одном советском кинематографисте.

И если до сих пор во Франции не изданы классические работы Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Дзиги Вертова и кроме книги Жана Митри не появилось ни одной монографии о творчестве Эйзенштейна, то можно себе представить, как плачевно обстоит знакомство с новым поколением советских кинематографистов, чьи фильмы, несмотря на все коммерческие или цензурные рогатки, заставляют говорить о себе весь мир.

Попытки замолчать советскую кинематографию или умалить ее значение для мирового киноискусства так же смехотворны, как утверждения американского генерала о том, что советский спутник — это просто кусок железа, или сомнения одного злобствующего американского публициста в существовании Германа Титова.

Советское киноискусство, давшее человечеству много замечательных произведений, прошедшее через трудности роста, через испытания войны, полно сейчас молодых талантов, чьи фильмы свидетельствуют не только о личной одаренности их создателей, но и о той исключительно благоприятной творческой атмосфере, которая существует для художников в нашей стране.

Меня часто спрашивают, существует ли в нашем киноискусстве то явление, которое получило во Франции название «новой волны».

Да, если под этим понимать большой приток молодых сценаристов и режиссеров, которые выпустили за последние годы свои первые фильмы.

Нет, если подразумевать под этим явление, характерное для Франции, где группа молодых кинематографистов противопоставила себя не только коммерческой рутине производства фильмов, но и старшему поколению режиссеров.

Коммерческую рутину у нас не приходилось разрушать, потому что ее не существует. Антагонизм между поколениями у нас не возник, потому что молодые режиссеры считают себя продолжателями революционных традиций советского киноискусства, традиций, которые никогда в нем не умирали.

Поэтому неудивительно, что режиссеры так называемого старшего поколения оказались авторами фильмов, которые неосведомленная критика отнесла к «новой волне».

Появление на западных экранах таких фильмов, как «Летят журавли» или «Солдаты» (по повести Виктора Некрасова «В окопах

Сталинграда»), вызвало потребность в справках о возрасте режиссеров Михаила Калатозова и Александра Иванова, оказавшихся, к удивлению многих критиков, мастерами из плеяды «ветеранов».

Конечно, каждое новое поколение, приходящее в искусство, приносит свои мысли, свои чувства, свою стилистику. Однако этот закономерный процесс обновления организма происходит в советском киноискусстве не толчками, а постепенно, и этот процесс нужно изучить для того, чтобы понять его особенности.

Мы знали только один период временной «закупорки вен» в нашем искусстве, те несколько послевоенных лет, предшествовавших XX съезду Коммунистической партии, когда культ личности сказался в ошибочной теории о создании исключительно «шедевров». Это привело не только к количественному сокращению производства фильмов, но и — что самое опасное — к неправильному пониманию роли киноискусства в нашем обществе, к неправдивому и неполному отражению нашей жизни.

Так же как в нашей общественно-политической жизни поворот к новым формам социалистического хозяйства означал одновременно и возвращение к традициям, провозглашенным еще Лениным, так и в кино молодые художники в своих первых работах в ином качестве продолжали развивать те тенденции, которые всегда существовали в нашем искусстве.

Следует разрушить легенду, согласно которой в советском киноискусстве существовала монополия только эпических и героических поэм, создавших славу советского кино в так называемый «золотой век» немого кинематографа.

К сожалению, за границей историки-киноведы (не говоря уже о широкой публике) очень мало знают о многолетнем соревновании художественных принципов, определившем силу многих наших фильмов последнего времени.

Прежде всего не будем забывать, что советская кинематография выросла из документа, из хроники, и такому художнику, как Дзига Вертов и всему его направлению так называемых «киноков», создавших теорию и практику «киноправды» и «киноглаза», многим обязаны не только Эйзенштейн и Пудовкин, но и школа английских документалистов Грирсона, а впоследствии и «свободное кино» Андерсона и Рейша, многие новации итальянского неореализма, французские эксперименты Жана Руша и американских «независимых» (включая опыты Лайонела Рогозина). Но эта тема требует отдельного разговора. Я напомнил об этих тенденциях лишь потому, что сегодня в дискуссиях о методе правдивого изображения жизни, о проблемах «документальности» и «художественности» в фильмах молодых режиссеров не следует ограничиваться упоминанием лищь имен ирландца Флаэрти или немца Рутмана, но необходимо учесть и огромный опыт советских мастеров.

Следует также помнить, что наряду с Дзигой Вертовым у истоков советского кино возникло второе большое имя — это был Лев Кулешов и его школа.

Обычно Кулешова цитируют только в связи с его монтажными экспериментами, действительно имевшими большое значение для всего мирового киноискусства. Однако Кулешов поставил такие фильмы, как «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» и «По закону». Во втором фильме особенно проявились те черты углубленной психологической разработки человеческих характеров, которые впоследствии пленили многих молодых кинематографистов следующего поколения.

Не будем также забывать, что одновременно с «Броненосцем «Потемкин» появились фильмы Абрама Роома «Бухта смерти» и «Третья Мещанская» (более известен за границей под названием «Трое в подвале»), которые совсем в другой, отличной от Кулешова стилистике развивали ту же линию.

И если на московских студиях в эту же эпоху появились первые примечательные фильмы Юлия Райзмана («Каторга» и «Земля жаждет»), то ленинградская молодая школа кинематографистов могла добавить такие произведения, как «Катька Бумажный Ранет», «Дом в сугробах», «Парижский сапожник» Фридриха Эрмлера, «Девушка с далекой реки» и «Мой сын» Евгения Червякова, «Чертово колесо» и «Новый Вавилон» Григория Козинцева и Леонида Трауберга, «Ветер в лицо» Александра Зархи и Иосифа Хейфица.

Этим фильмам было свойственно общее стремление к отражению социальной тематики не только в эпических, но и в лирико-психологических формах. Их авторы с переменным успехом искали новые средства кине-

матографической выразительности и нащупывали ту тему, которая становилась генеральной темой всего советского киноискусства.

Если художники, тяготевшие к героикоэпическому воспроизведению революционных событий, потрясших весь мир, сталкивали в своих произведениях социальные силы, то молодые мастера следующего поколения пытались исследовать те изменения в человеческой психологии, которые являлись неизбежным следствием этих катаклизмов.

Новое общество рождало нового человека, и он все сильнее и сильнее приковывал к себе пристальное внимание художника.

Уже здесь явственно обозначился тот водораздел, который определил особенности нового, социалистического искусства.

Враждебная нам идеалистическая философия утверждала неизменность человеческой природы и тщетность революционных попыток изменить не только формы человеческого бытия, но и само существо природы человека. Сегодня реакционеры всех мастей ставят под сомнение ту часть новой Программы Коммунистической партии, которая на основе научного марксизма предполагает изменение человеческих свойств как естественный результат революционных преобразований социально-экономического уклада. А советские художники твердо убеждены, что революция производит переворот также и в психологии человека, и в этом одно из ее гигантских исторических завоеваний.

Преодоление инстинктов собственничества, рост гуманистических тенденций, чувство неотделимости своей личной судьбы от общечеловеческих судеб, освобождение от пут индивидуализма и эгоцентризма, воспитание новых моральных и этических основ — вот процессы, которые происходят в социалистическом обществе на пути к коммунизму, вот борьба, в которой принимает активное участие и художник.

Процессы эти часто болезненны, ростки нового пробиваются иногда с трудом сквозь толщу напластований, предрассудков, привычек, накопленных столетиями. Но тем более должен быть зорок глаз художника, чтобы разглядеть эти ростки, взрастить их, согреть теплотой своего сердца.

Нас упрекают в пропаганде, но ведь мы не скрываем того, что действительно являемся пропагандистами всего того нового, что завоевано нами в тяжелой борьбе.

Нас упрекают в морализировании, но ведь мы не скрываем того, что защищаем новую гуманистическую мораль.

Мы твердо убеждены в том, что наше искусство вообще, а кино, адресуемое к миллионам, в частности — не только развлечение, но и оружие воспитания, источник познания законов мира для изменения, улучшения его во имя человеческого счастья.

Наши противники упрекают нас в том, что наше искусство подчинено интересам государства, но ведь мы это делаем сознательно не только потому, что страна наша предоставила нам невиданные материальные возможности, освободив нас от нестерпимого плена денежного мешка, но прежде всего потому, что добровольно и искренне разделяем идеи нашего государства, его высокие цели. Мы верим в них так же, как и в то, что без большой веры не может быть и большого искусства.

Но это не означает, что мы не видим трудностей и недостатков, что мы не критикуем самих себя, не боремся со всем тем, что мешает нам расти и жить.

Вопреки уверениям наших противников, нигде нет более острой критики наших недостатков, как в нашей собственной стране. Поэтому те критические тенденции, которые находят свое закономерное выражение в произведениях нашего искусства (и, в частности, в кинофильмах) и которые с таким восторгом поднимают на щит наши враги, существовали всегда в нашем искусстве, являясь свидетельством не слабости, а силы нашего общества.

Весь вопрос в том, с каких позиций и для чего возникает эта критика, какую она преследует цель, кому она может быть выгодна. Наша цель всегда была ясной и светлой, поэтому мы не боимся изображения тени.

Этот комментарий необходим для того, чтобы объяснить природу и корни нашего реализма, к которому прибавили мы слово социалистический, вызывая тем самым насмешки врагов, а иногда и недоумение сочувствующих.

Да, мы верны этому термину, подразумевая под ним не унификацию средств выражения, а наше мироощущение, открывающее перед художником свободу творческих поисков при единственном условии следования правде жизни не в статике, а в движении, в перспективе и в диалектическом ее развитии.

Итак, гуманистические тенденции, органически свойственные социалистическому реализму, остались неизменными в совет-

ском киноискусстве, получив новое развитие и продолжение в работах художников молодого поколения.

Недавно умерший талантливый писатель Юрий Олеша в своем романе «Зависть», впоследствии переделанном в пьесу «Заговор чувств», в образах братьев Андрея и Ивана Бабичевых своеобразно раскрывал различное понимание природы гуманизма. На долю хозяйственника Андрея Бабичева его брат Иван оставлял лишь способность увлекаться дешевой колбасой, которую тот мечтал создать в усовершенствованном комбинате.

Писатель отнесся к Андрею Бабичеву с добродушным юмором, и он был важен ему как антитеза другой фигуре — Ивану Бабичеву, человеку в помятом котелке и с засаленной подушкой, вождю воинствующего мещанства, который якобы защищал гуманистическое прошлое от материалистического будущего.

«Король пошляков» — так именовал он сам себя, а на скрижалях своей программы начертал — «заговор чувств».

По его теории, против бездушного мира надвигающегося социализма должны восстать обычные человеческие чувства. В его тирадах своеобразно отразились буржуазные теории, утверждающие, что социализм ведет к краху личности, к гибели индивидуальных человеческих свойств.

Свою фантастическую машину, которую он якобы изобрел, он назвал «Офелией». Эта машина должна разрушить «диктатуру колбасников», а оруженосцами в этом турнире будут неистребимые чувства зависти, жалости, нежности.

Этот герой романа Олеши непростительно ошибался: именно человек нового мира, мастер и практик, боец и философ, стал воплощением богатства и многообразия всех человеческих чувств.

А писатель не ошибся в том, что именно на плацдарме эмоциональной и духовной жизни человека разворачивается та же борьба двух систем, свидетелями и участниками которой мы стали в XX веке.

Западные критики восхваляли фильм Григория Чухрая «Сорок первый» как свидетельство некоего нового «поворота» в тематике советского кино, не зная или не желая знать, что рассказ Б. Лавренева написан вскоре после гражданской войны и был уже удачно экранизирован в конце 20-х годов режиссером Я. Протазановым. Однако желание молодого режиссера вернуться к этому рассказу было действительно симптоматично. Оно обозначало продолжение тех тенденций нашего искусства, которые временно были приглушены в послевоенные годы.

А тенденции эти заключались в изменении взгляда на героя.

Если для интеллигентского сознания художников в первые годы революции органичной являлась точка зрения как бы снизу на победоносного героя, если ракурсы мышления, а вслед за ним и движение киноаппарата придавали ему очертания памятника или символа, то вслед за удивлением и восхищением естественно пришло желание приблизиться, рассмотреть, узнать поглубже и поближе этого нового человека.

Героика спешилась с боевого коня, повесила саблю на стену, облачилась в прозодежду рабочего — героя первых пятилеток.

Бессмертный символ Довженко — арсенальский рабочий, от груди которого отскакивали пули, — остался исполненным поэтического смысла, но перестал удовлетворять зрителя, который захотел увидеть на экране не только легенду о своем прошлом, но и поэзию своего сегодня.

Секрет успеха таких фильмов тридцатых годов, как «Окраина» Б. Барнета и «Встречный», как раз и заключался в том, что зрителю не надо было закидывать голову или приподниматься на цыпочки для того, чтобы разглядеть фигуры сапожника Сеньки или старого рабочего Бабченко.

Это были не памятники, а живые люди, с человеческими слабостями и недостатками, что отнюдь не мешало им по-своему продолжать тот героический путь, который был завещан предшественниками.

Ведь и «Чапаев», сошедший со страниц книги Д. Фурманова в фильм братьев Васильевых, был интересен не только своей беззаветной удалью и преданностью революционным идеалам, но и сложностью своего характера, преодолением тех самых препятствий, с которыми боролись миллионы людей, выдвинутых революцией на командные посты нового государства. Одной из центральных сцен была победа Чапаева в овладении трудной наукой полководца, выраженная в простом символе — расположении картофелин на деревянном столе.

Да и знаменитый Максим из трилогии Г. Козинцева и Л. Трауберга не полюбился бы так зрителям, если бы не был столь озорным и

лукавым этот российский Тиль Уленшпигель и не сопровождала бы его такая знакомая, шутливая и чуть грустная песенка о голубом шаре, которую слышали мы на фабричных окраинах.

Великие дни Октября вставали уже не только в патетических кадрах движения масс, их гул ворвался и в кабинет профессора Полежаева в фильме «Депутат Балтики» режиссеров А. Зархи и И. Хейфица, в скромную рабочую квартиру и зал гимназического особняка в фильме «Последняя ночь» Ю. Райзмана. Судьба простой забитой крестьянки, так талантливо показанная Марецкой в образе Соколовой из фильма «Член правительства» А. Зархи и И. Хейфица, становилась нам близкой именно потому, что вела она в своем деревенском быту такую же тяжкую борьбу, как и Чапаев.

И даже когда героями фильмов этого периода становились не обыкновенные рабочие, крестьяне или интеллигенты, а вожаки партии, такие, каким был Шахов в фильме «Великий гражданин» Ф. Эрмлера, то и на него смотрели не с «нижнего ракурса», а вплотную, вровень, как на человека, которого можно встретить на улице. Таким подлинным руководителем масс, человечным и близким, и был прототип Шахова — Сергей Киров.

И, наконец, когда в конце 30-х годов советские кинематографисты подошли к задаче изображения В. И. Ленина, то и он предстал в первых фильмах в обличье человечнейшего из людей, а не скульптурного монумента.

Но это произошло потому, что режиссер Михаил Ромм, прежде чем поставить два фильма о Ленине по сценариям А. Каплера, был автором экранизации «Пышки» Мопассана, а затем истории подвига нескольких простых советских людей в пустыне («Тринадцать»). Впоследствии М. Ромм поставил фильм «Мечта», где так блестяще раскрылось трагикомическое, почти чаплиновское дарование актрисы Фаины Раневской.

Автор этих строк, прежде чем попытаться раскрыть мудрость и юмор Ленина в фильме «Человек с ружьем» по сценарию Николая Погодина, героями своих предыдущих работ не зря избрал крестьянина Петра в фильме «Златые горы» или забойщика Бобылева в «Шахтерах»; он пытался вместе с художниками своего поколения отразить также борьбу старого и нового на плацдарме человеческой души и разглядеть ростки грядущего в сознании и сердцах людей труда, подлинных героев нашего времени.

Как жаль, что зарубежный зритель, узнавший и воздавший должное действительно очаровательной повести В. Катаева «Белеет парус одинокий» в тонкой интерпретации В. Легошина, не видел на своих экранах сильной драматической киноповести Ивана Пырьева «Партийный билет», фильмов Юлия Райзмана «Летчики» и «Машенька», лирического и глубокого рассказа о наших современниках, романтических «Подруг» Льва Арнштама и довоенный цикл произведений Сергея Герасимова («Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель»), в котором особенно явственно сказались плодотворные стилистические черты киноискусства тридцатых годов.

Но важно отметить, что в этих бегло перечисленных фильмах, столь типичных для советского кино этого периода (не забудем, что тогда же родилась и знаменитая трилогия Марка Донского по произведениям Горького), где доминировали элементы нового стиля, были всегда кульминационные сцены, будь то испытание турбины во «Встречном», или атака в «Чапаеве», или баррикады в трилогии о Максиме, сцены патетические и обобщенные, в которых судьбы человеческие зримо сливались с судьбами народа, и поэтому перекликавшиеся с высокой героикой таких шедевров, какими в те же годы стали фильмы «Мы из Кронштадта» Вс. Вишневского и Е. Дзигана и «Щорс» А. Довженко.

Значит, обе эти линии, переплетаясь друг с другом, отталкиваясь и в то же время взаимно обогащаясь, всегда сосуществовали в киноискусстве социалистического реализма и послужили фундаментом для тех фильмов, которые прославили сегодня советскую кинематографию на новом ее этапе.

Ни «Баллада о солдате» и «Чистое небо» Григория Чухрая, ни «Судьба человека» Сергея Бондарчука, ни «Мир входящему» А. Алова и В. Наумова, при всем их своеобразии и отличии друг от друга, оригинальности и таланте их авторов, не могли возникнуть на пустом месте, не могли бы существовать, если бы не было этой взрыхленной и плодоносящей почвы.

Одной из отличительных особенностей фильмов нового поколения является также изменение возраста героев, их «омоложение». Юноши и подростки пришли на экран, как это случилось и в западноевропейском и американском кино.

Они принесли с собой свое понимание жизненных проблем, свои надежды и опасения.

Но вот здесь-то и сказалось различие в трактовке этих проблем на различных полюсах земного шара.

«Бунтарь без причины» — таково название интересного фильма Николаса Рея и Джеймса Дина, который стал символом новой разновидности «потерянного» поколения. Его бунт скорее можно назвать бунтом без цели, в то время как поколения советской молодежи находят не только причины, от которых еще сильнее бурлит молодая кровь, но и цель, ради которой стоит жить и бороться, — созидание коммунизма.

Задумывались ли вы над тем, что именно принесло мировую славу фильму Чухрая и Ежова «Баллада о солдате»? Ведь в нем меньше всего новаций формального порядка.

Не кажется ли вам, что причина этого всемирного успеха кроется прежде всего в трактовке и выборе героев, по которым так соскучился современный зритель, людей чистых и добрых, движимых простой, но в то же время глубоко гуманистической идеей?

Весь этот фильм, несмотря на свой трагический финал, наполнен тем самым оптимизмом, в котором нас обвиняют наши противники, теми самыми добрыми чувствами, против которых так воевал Андре Жид, презрительно поставивший под сомнение их необходимость для создания подлинного произведения искусства.

Героям Марлона Брандо — родоначальника образов «черноблузников», противостоит герой Володи Ивашова, молодой солдат, знавший, во имя чего он жил, сражался и умирал.

А за ним возникает и целая плеяда подобных ему образов, таких, как лейтенант Шура Ивлев из фильма «Мир входящему», рискующий своей жизнью и жизнью своих товарищей для спасения беременной немецкой женщины; рядовой Соколов из фильма «Судьба человека», пронесший сквозь все ужасы фашистского ада свое человеческое достоинство; слепой учитель Савельев из фильма «Солнце светит всем» режиссера К. Воинова, нашедший в себе мужество преодолеть мрак одиночества, летчик Астахов из фильма «Чистое небо», не потерявший веру в справедливость.

Все они — продолжатели идей, вдохновлявших Чапаева, Максима, Шахова, Павла Корчагина; они бесстрашно живут и борются для доказательства того, что человек может и должен стать лучше.

Человек знает, что жизнь его и подвиг не бесцельны.

Человеческое счастье, счастье не одного, а всех — вот ради чего стоит жить на земле.

Не только военное или послевоенное поколение стало героями фильмов молодых режиссеров.

Некоторые недоброжелательные критики стали упрекать советское кино в инфантильности. Однако дети, появившиеся на советском экране, были выбраны авторами отнюдь не ради спекулятивного умиления перед свойствами детской натуры. Душа ребенка — это наиболее чистый и прозрачный мир, в котором можно разглядеть ту же самую главную тему борьбы нового со старым, доброго со злым, чистого с грязным. Молодые советские художники поняли, что именно здесь, у истоков формирующегося человека, можно тщательно проследить волнующую их тему утверждения новых этических основ. Отсюда удача таких произведений, как «Сережа» режиссеров-дебютантов Г. Данелия и И. Таланкина, «Живые герои» — фильма, поставленного группой молодых литовских кинематографистов, фильма «Колыбельная», созданного воспитанником ВГИКа Михаилом Каликом на Молдавской студии.

Воспитание нового человека проходит в борьбе, и не только с тяжелыми материальными последствиями, вызванными войной, но и в повседневной нашей жизни, когда в человеческом сознании продолжает развиваться безмолвная битва идей и чувств, когда старый одряхлевший мир не хочет сдаваться без боя, цепляется мертвеющими своими лапами, пытаясь сжать, остановить биение молодого сердца. Поэтому другой отличительной особенностью фильмов молодого поколения советских режиссеров является их полемический, наступательный дух, выраженный в драматических конфликтах разной силы и разной степени значимости, но отражающих развитие нашего общества, его неукротимую борьбу со всем, что мешает движению вперед.

Вот ищет своего пути юноша из фильма «Карьера Димы Горина» режиссеров-дебютантов дипломников ВГИКа Ф. Довлатяна и Л. Мирского. В суровых условиях тайги воспитывает он в себе качества нового человека.

В труде, являющемся, по нашему убеждению, лучшей школой формирования человека, через те же испытания проходит группа

молодых монтажников из фильма «Ждите писем» режиссера Ю. Карасика и бригада строителей из фильма «Все начинается с дороги» режиссеров В. Азарова и покойного Н. Досталя.

Непримиримую борьбу с религиозными сектами, с суеверием и мракобесием ведет не только мальчишка Родион из фильма «Чудотворная» режиссера В. Скуйбина, но и Оля — еще не окрепшая физически и морально девочка из фильма «Тучи над Борском» режиссера В. Ордынского.

Победительницей выходит из схватки с заскорузлым, неподвижным мещанским бытом Аурика из «Колыбельной».

Большинство перечисленных мной фильмов — это первые работы, поставленные или воспитанниками нашего киноинститута или молодыми людьми, пришедшими из других искусств и проучившимися всего два года на курсах, организованных при киностудии «Мосфильм».

Поэтому сегодня уже можно говорить не об одном, а о двух или трех поколениях молодой режиссуры.

К числу «старших» принадлежат Л. Кулиджанов и Я. Сегель, поставившие известный фильм «Дом, в котором я живу». К тому же поколению принадлежит Станислав Ростоцкий, плодотворно сотрудничавший с чехословацкой кинематографией в своем фильме «Майские звезды», состоящем из нескольких новелл чешского прозаика Л. Ашкенази, а также Ю. Егоров, чей четвертый фильм «Простая история» увлекательно и глубоко повествует о судьбах сегодняшней колхозницы в мастерском исполнении молодой актрисы Нонны Мордюковой. «Повесть о первой любви», поставленная на Одесской киностудии режиссером Василием Левиным, по-моему, не была достаточно оценена нашей критикой, а в ней виден незаурядный и свежий талант молодого художника. На той же студии у берегов Черного моря, где начинал свою творческую жизнь Александр Довженко, режиссеры М. Хуциев и Ф. Миронер дебютировали одним из самых пленительных и поэтичных фильмов о нашей молодежи — «Весна на Заречной улице», где, казалось, традиционный и напоминающий Джека Лондона сюжет о встрече молодой учительницы с рабочими-подростками послужил поводом для раскрытия интеллектуального богатства и духовного мира молодого поколения рабочего класса.

Кстати, любопытное явление — начинающие режиссеры обычно вступают на свой нелегкий путь вдвоем. Очевидно, так легче работать вначале. Затем происходит расставание, каждому хочется двигаться самостоятельно. Распался и этот «тандем». Хуциев один поставил фильм «Два Федора», нежный и тонкий рассказ о демобилизованном одиноком солдате и беспризорном, осиротевшем мальчугане, чья мужская дружба подвергается испытаниям, когда в их жизнь вторгается «третья сила» — женщина, новая хозяйка в доме солдата.

Мы внимательно следим за дискуссией, которая развернулась во французской прессе по вопросу о так называемом «авторском кинематографе». Это специальная проблема, на которой у меня нет времени сейчас остановиться, я упоминаю здесь о ней лишь потому, что хочу вкратце изложить взгляды на этот вопрос, разделяемые большинством советских кинематографистов.

Для нас нет вопроса, кого называть автором фильма — режиссера или сценариста. Мы твердо убеждены, что ведущим компонентом фильма является прежде всего сценарий, как равноправная и в то же время специфическая форма литературы. Поэтому для нас содружество писателей и кинематографистов — проблема не только увеличения количества сценариев, но и принципиальная позиция. Сценарий для нас не полуфабрикат, не литература второго сорта, не предлог для импровизаций режиссера.

Мне кажется симптоматичным, что достижения нового поколения режиссеров неразрывно связаны с развитием советской прозы. Не случайно, что именно обращение к прозе такого большого советского писателя, как Михаил Шолохов, принесло успех и Бондарчуку в «Судьбе человека» и молодому режиссеру В. Фетину, удачно дебютировавшему фильмом «Жеребенок».

Рассказ Веры Пановой «Сережа» во многом предопределил стилистику фильма Данелия и Таланкина, так же как и повесть В. Тендрякова «Не ко двору» обозначила характер первого фильма режиссера М. Швейцера «Чужая родня» — его лучшей пока работы.

Без драматургии Виктора Розова невозможно было бы появление таких фильмов, как «Летят журавли» М. Калатозова и «Шумный день» А. Эфроса.

Совсем молодой драматург А. Хмелик, дебютировавший так же, как и Розов, на сцене детского театра своей пьесой «Друг мой, Колька!», нашел в лице дипломников нашего

киноинститута А. Салтыкова и А. Митты близких своему дарованию режиссеров. В результате этого сотрудничества мы получили один из самых талантливых и обаятельных фильмов 1961 года.

Писатели Сергей Антонов, Г. Бакланов, Ю. Нагибин, В. Некрасов, В. Тендряков не только написали сценарии для фильмов, о которых мы упоминали, но и вся интонация их прозы совпала с особенностями творческого почерка молодой режиссуры.

Особенно отрадно также, что за эти годы выросли и молодые писатели, целиком посвятившие себя кинематографии, — это В. Ежов, чье имя сейчас неразрывно связано с «Балладой о солдате», Б. Метальников, один из наиболее продуктивных авторов (по его сценариям поставлены такие фильмы, как «Алешкина любовь», «Отчий дом», «Простая история»), И. Ольшанский (фильм «Дом, в котором я живу») и другие.

Интересно также отметить, что за последний период из классиков повезло больше всего Чехову.

Экранизация «Дамы с собачкой» режиссером старшего поколения Иосифом Хейфицем показала не только еще раз талант этого мастера, но и удивительную современность великого русского писателя. «Попрыгунья» оказалась наибольшей удачей Самсонова так же, как и экранизация маленькой новеллы «Месть» позволила молодому режиссеру И. Поплавской, пришедшей в кино из радиовещания, получить главную премию за короткометражный фильм на фестивале в Сан-Франциско.

Мы часто слышим за рубежом упреки в том, что у нас преобладают фильмы на так называемую военную тему. Да, конечно, мы не хотим и не можем забыть, что принес нашему народу немецкий фашизм, и борьба против войны будет по-прежнему занимать большое место в творчестве кинематографистов.

]Для нас эта тема служит не предлогом для разжигания милитаристских инстинктов или шовинистической истерии, а только суровым напоминанием о том, что никогда не должно повториться, и еще одной возможностью доказать, что даже тогда, когда грохочут пушки, человек не оборачивается зверем, если он защищает ценности, которые дороги человечеству. Именно в такой трактовке этой темы можно убедиться, посмотрев фильмы «Баллада о солдате», «Мир входящему», «Судьба человека» или «Дом, в котором я живу».

Но военная тема отнюдь не является доминирующей в нашем кино, непредубежденный наблюдатель отметит произведения совсем другого жанра, такие, как комедия «Карнавальная ночь» — первая работа режиссера Э. Рязанова, где сатирические традиции пьес В. Маяковского и музыкальных комедий Г. Александрова нашли новое развитие, забавная повесть о рабочей молодежи режиссера Ю. Чулюкина «Неподдающиеся», талантливая героическая комедия «Зеленый фургон» — также дебютанта-режиссера Г. Габая, где события гражданской войны, пропущенные сквозь восприятия мальчугана, вынужденного стать как бы «красным Шерлоком Холмсом», приобрели вдруг неожиданный и нетрадиционный аспект; киргизский фильм «Легенда о ледяном сердце» — также первая постановка воспитанников ВГИКа А. Сахарова и Э. Шенгелая, попытавшихся освоить трудный жанр современной сказки, лирическая повесть «Под стук колес» — также дебютанта М. Ершова, где наиболее явственно отразились особенности почерка молодого прозаика Юрия Нагибина, удачная экранизация рассказа английского писателя Олдриджа «Последний дюйм», давшая возможность режиссерам Т. Вульфовичу и Н. Курихину проявить в своем фильме психологическую наблюдательность в экономно сжатой форме киноновеллы.

А молодые грузинские кинематографисты Р. Чхеидзе и Т. Абуладзе, начав несколько лет назад с освоения национальной классики в фильме «Лурджа Магданы», поставили порознь такие фильмы, как «Наш двор» и «Чужие дети», где те же проблемы морали, дружбы и воспитания характера приобрели национальную окраску, и не только потому, что использовали они живописную природу Грузии и ее столицы Тбилиси.

Наша критика именно этих режиссеров, быть может, больше всего упрекала в несколько наивном подражании стилистике итальянского неореализма. Доля истины, несомненно, была в этих упреках, но мне кажется, что эти влияния объяснимы не только незрелостью мышления, но и как реакция молодых художников против той парадной и прилизанной манеры киноизложения, которая была свойственна некоторым грузинским фильмам периода увлечения теорией «бесконфликтности».

Ведь не следует думать вообще, что процесс становления искусства социалистического реализма на новом этапе проходил у нас безболезненно и гладко.

Наряду с основными тенденциями и традициями революционного кино, продолжателем которых явилось новое поколение режиссуры, остались еще и штампы, накопившиеся за многие годы, с которыми эта молодежь вступила в борьбу. Но иногда и она не в силах с ними справиться, и штампы проникают в их фильмы.

К счастью, проблема формы никогда не стояла как изолированная задача для этих молодых кинематографистов, и если язык их фильмов стал более гибким или использующим все достижения современной кинотехники, то это не завело их в болото формализма и бесплодного фокусничания камерой и монтажом. Но другие недостатки дают себя знать.

Здесь и ненужное поучительство, выражающееся в поверхностно-нарядных и морализирующих концовках, и злоупотребление песнями невысокого музыкального вкуса, долженствующими изображать радость жизни и бодрость молодого поколения, а иногда и наивный восторг перед техникой...

Жак Риветт, рецензируя в «Кайе дю Синема» итальянский фильм «Капо», попутно затронул ряд спорных, но интересных вопросов. Он писал о связи этики с такими чисто техническими приемами кинематографии, как, например, движение камеры. Он утверждал, что оно может быть нравственным или безнравственным в зависимости от точки зрения автора и материала, с которым он имеет дело.

Риветт пишет: «Вспомните в «Капо» план, где героиня Эммануэль Рива кончает с собой, бросаясь на колючую проволоку, через которую пропущен ток; человек, который решает в этот момент сделать наезд камеры, чтобы показать труп снизу вверх, стараясь при этом точно вписать поднятую руку в угол финального кадра, — этот человек заслуживает лишь глубокого презрения».

Я не хочу спорить сейчас с выводами, которые делает Риветт, но постановка вопроса мне кажется правильной. Это все тот же извечный и важный спор о единстве формы и содержания, о неразрывной связи эстетических приемов с мировоззрением художника.

Не разделяя концепции французского критика, я бы согласился, пользуясь этой условной терминологией, назвать «безнравственным» ненужное применение цвета в таком строгом фильме, как «Чистое небо», злоупотребление движущейся камерой в фильме «Неотправленное письмо», погоню за изощренными ракурсами, испортившую фильм Алова и Наумова «Ветер», влияние экспрессионистской эстетики в фильме «Солнце светит всем» и, наконец, самое главное, — еще часто встречающееся безличие почерка художника.

Этим, к сожалению, грешат многие из так называемых «средних фильмов», в существовании которых мы не стесняемся признаться, так как понимаем, что это неизбежные издержки кинематографии, сделавшей такой большой количественный прыжок за последние годы.

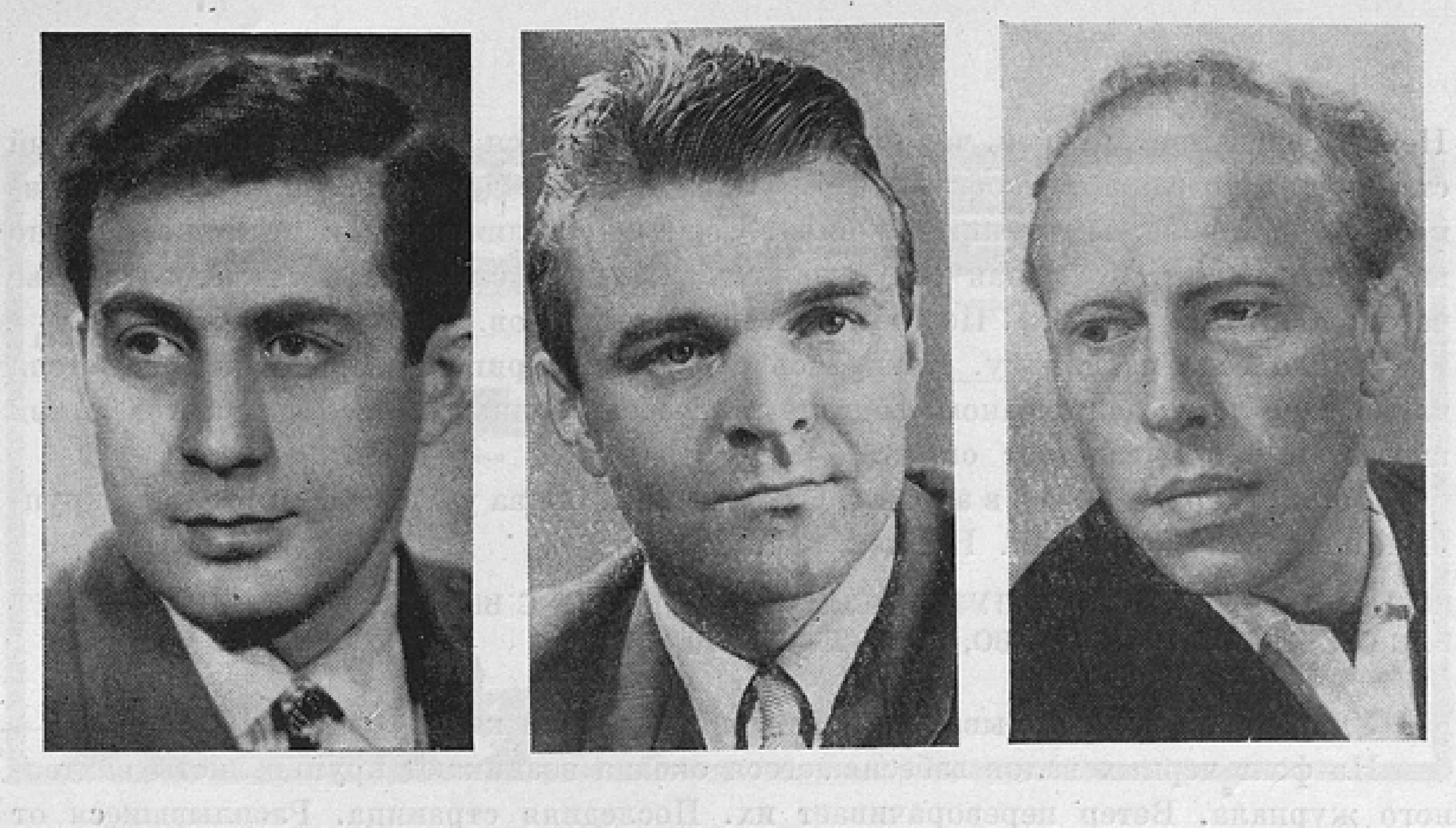
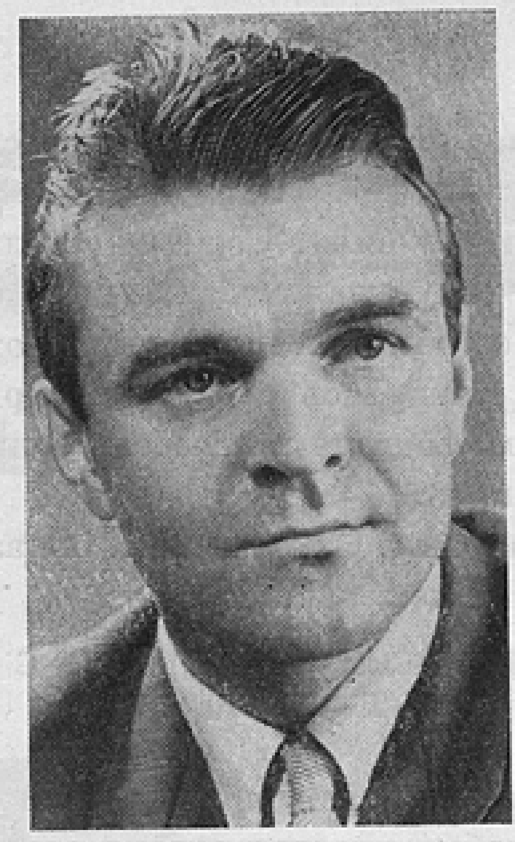
Но мы критикуем заблуждения и ошибки молодых или уже почтенных мастеров не с позиций неприятия или предпочтения тех или иных эстетических категорий.

Мы видим причину трудностей, переживаемых иногда художниками, в том, что их сознание или чувства не поспевают за стремительным бегом времени, требующим гораздо более глубокого и смелого проникновения в нашу социалистическую действительность, в образ человека — героя нашего времени, человека, взявшего на себя миссию переустройства мира на более справедливых началах, человека, строящего то новое общество, которое перестало быть недосягаемой и далекой мечтой, а стало близким и желанным свершением.

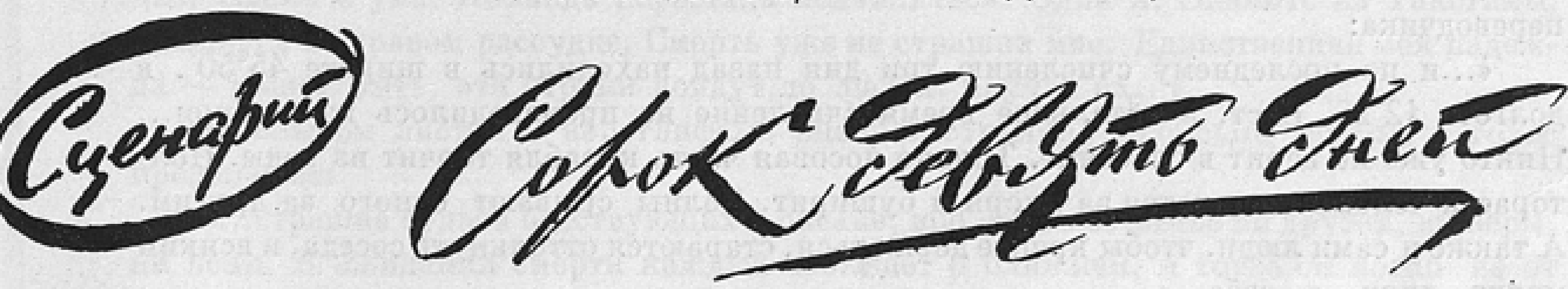
И этой единственной цели верно служит молодое поколение советских кинематографистов, которое могло бы повторить слова гениального испанского поэта Гарсиа Лорки, писавшего в своей статье «О времени и призвании художника»:

«Явственно видна кипящая во всем мире борьба, в результате которой должны быть разрублены узлы многих сложных противоречий. Отсюда и та волна внимания к общественным проблемам, которая затопляет все страны...

Для писателя, который посвящает свои мысли и чувства благороднейшим идеалам человечества, наше время — наилучшее».

Г. БАКЛАНОВ, Ю. БОНДАРЕВ, В. ТЕНДРЯКОВ



С огромной высоты океан кажется неподвижным и тихим. На этом бесконечном просторе глазу не на чем остановиться. И среди водной пустыни, среди застывших волн затерялось микроскопическое суденышко. Оно покачивается в океане.

С высоты мы медленно приближаемся к нему. Постепенно проступают его очертания — полузалитый водой верхний трюм, крошечная палуба, рубка, сломанная мачта, борт, на нем надпись — «Т-42».

Запустение, заброшенность. Крики чаек. Двери рубки распахнуты. Скрипят на поржавевших петлях. Входим в эти двери. Такое же запустение внутри. Крутится штурвал. Молчит рация. Разбросаны вещи. Только они теперь рассказывают обо всем, что было здесь. Холодная печь. Возле нее кирзовые голенища, старые резиновые подошвы. Открыт железный ларь, там со звоном катаются пустые консервные банки. Узенький столик, на нем судовой журнал. Ветер, врывающийся в открытые двери, листает его страницы.

Ведущий вниз открытый люк. Спускаемся несколько ступенек. Тесный, очень низкий кубрик. Четыре койки. Все они раскрыты, одеяла откинуты, чувствуется, что хозяева покинули койки поспешно. На одной из коек книга — Джек Лондон «Мартин Иден». На другой — лицом вверх кукла, раскосый разрез нарисованных глаз. На полу в проходе клочок газеты — схематическая карта океана. Грязный след ноги на ней. Крошечная печка. Рядом кусок кранца, остатки гармони: клапана, проволока.

Сценарий иллюстрирован эскизами к фильму художника Б. Немечека.

Нож с деревянной ручкой, чайник, около него катается бритвенный пластмассовый стаканчик. На одной из коек на одеяле лежат ручные часы с ремешком. Заброшенность, запустение, мертвенная тишина. Сверху приближаемся к этим часам. Ясно виден циферблат, ползущая секундная стрелка. Все слышнее и слышнее тиканье часов: «Тик-так, тик-так». Поднимаемся вверх от часов. Тиканье отдаляется.

Чайка села на палубу. Качнулась с ржавым скрипом дверь рубки. Взлетела чайка. Она летит над океаном. Садится на гребень волны. Волна вздымается с ней вместе, и чайка взлетает опять.

Волна ударила прямо в экран... Отхлынула... Снова ударила и вынесла на крупный план обломок доски. На нем надпись:

ВСЕМ, КТО В ТЯЖЕЛОМ ПУТИ, ВСЕМ, КТО БОРЕТСЯ С ВЕТРОМ. ПУСТЬ НЕ ПОКИНУТ ВАС СРЕДИ ВОЛН МУЖЕСТВО, ВОЛЯ И ЧЕЛОВЕЧНОСТЬ.

Удар новой волны смывает с экрана предыдущий кадр.

На фоне черных валов взбесившегося океана возникают крупно листы вахтенного журнала. Ветер переворачивает их. Последняя страница. Расплывшиеся от морской воды чернила. Торопливые строки на французском языке. И возникает голос как бы из глубины времен. Потом на французскую речь наслаивается голос русского переводчика:

«...и по последнему счислению три дня назад находились в широте 45°50′, в долготе 12°25′ Вест, а остальное время счисление не производилось из-за бури... Никто уже не верит в спасение. Только носовая часть корабля торчит из воды. Полтораста человек держатся за якоря и бушприт. Волны срывают одного за другим. А также и сами люди, чтобы крепче держаться, стараются оттолкнуть соседа, и всякий молит лишь о себе...»

Голос пропадает в реве шторма.

Измятый, захватанный листок частного письма сменил на экране страницу вахтенного журнала. И мы слышим вначале испанскую речь, потом голос переводчика:

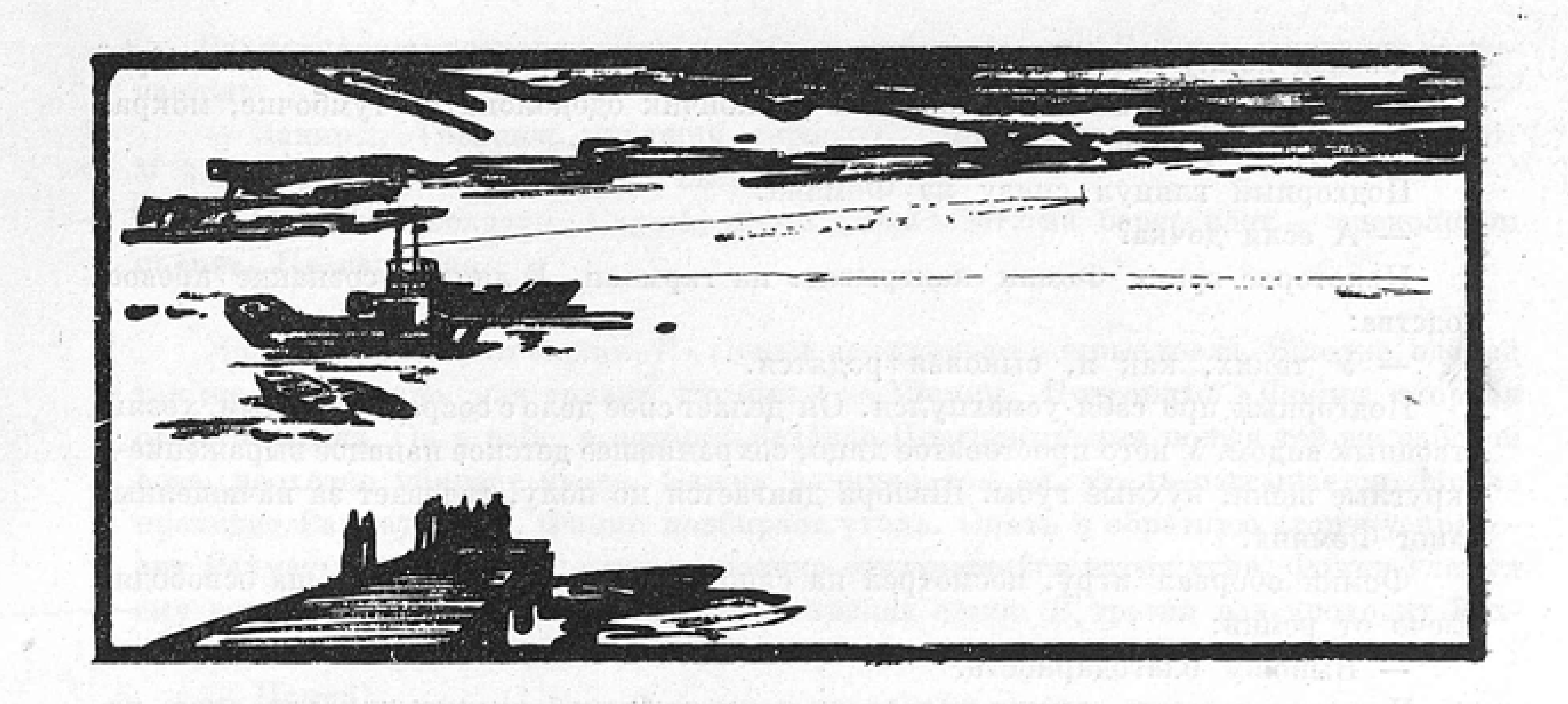
«...но я никогда не вернусь домой, Терезита, прощай! Велик мой грех перед небесами и перед матерью моей, ибо я покинул в волнах родного брата, хотя он умолял меня, держась за обломок мачты, и призывал бога. Но я спасал свою жизнь, а плот был мал и сухарей почти не было...»

Снова шторм заглушает голос. Из мрака волна выносит прямо к объективу обросшую водорослями бутылку. Сквозь стекло видны свернутые листки бумаги. Разглядываем их ближе, проникнув взглядом сквозь стекло. Неровные строчки. Английский текст. Потом голос англичанина, и, как всякий раз, на него наслаивается голос переводчика:

«...а так как на шестой день силы наши истощились и души наши были в смятении, то бросили жребий, кого из нас убить в пищу другим. И жребий выпал Макиноу. Он сам взял заточенный гвоздь, пустил себе кровь в трех местах и стал просить бога об отпущении грехов. И тело его еще было теплым, а Бригауз сказал, что теперь у нас есть пища, и взял...»

Желтый листок рисовой бумаги. Японские иероглифы. Голос:

«...пятнадцать долгих дней и ночей носит нас по океану. Есть еще пресная вода и рыба, но океан вселил нам в души одиночество, разъединил всех, страхом помутил разум. Нас было десять человек на шхуне «Таваси Мару». Трое ушли к предкам,



двое сошли с ума. Команда перестала подчиняться. Один я, Окамото из Такогамы, нахожусь в здравом рассудке. Смерть уже не страшна мне. Единственная моя надежда — может быть, эти строки дойдут до людей, научат их...»

Наплывом листок с иероглифами сменяет страница японской газеты, а голос продолжает:

«...страшна судьба бедствующих в океане, ибо нет в несчастье ни друзей, ни веры, ни воли. В ожидании смерти каждый забывает о ближнем, и тогда он погиб не от голода и жажды, а от одиночества среди волн...»

Сквозь все эти кадры, от первого до последнего, из глубины экрана на первый план, время от времени вспыхивая, бегут цифры:

1780... 1820... 1860... 1903... 1910... 1930...

И на фоне сменяющих друг друга газетных полос появляются название фильма и вступительные титры.

Угрюмые скалы, покрытые снегом. Тяжелые волны разбиваются о камни. Океан волнуется. Суровый берег, темная вода, скупое солнце и простор без конца и края. Чем выше подымаешься, тем шире бескрайний движущийся океанский простор, ощущение глубины, силы, дикости.

Когда от этого простора взгляд падает на бухту, кажутся крошечными суда, стоящие в ней,— баржи, буксиры, катера. Среди них у «бочки» — одна из барж, самая неприметная.

Борт баржи, на нем номер 42. Возле борта ящик, на нем тоже номер 42. Борт вместе с ящиком вздымаются и опускаются над горизонтом. Ящик плохо закреплен. Новая волна подбрасывает баржу. Ящик падает, по палубе рассыпается уголь.

Сержант Рахматуллин, стоявший на палубе, оборачивается. Лицо молодое, строгое. Шагает к углю, останавливается. Отворачивает рукав, смотрит на люк в кубрик, ждет. Оттуда доносятся звуки гармошки.

В жилом отделении баржи двое солдат: Фомин и Подгорный. Подгорный орудует шваброй — моет пол. Фомин, одетый празднично, как гость, сидит на чистом месте,

поджав под койку ноги в блестящих хромовых сапогах, играет на гармошке «Край земли скалистой...». Зажатый книгами флакончик одеколона на тумбочке, мокрая кисточка для бритья.

Подгорный глянул снизу на Фомина:

— А если дочка?

Некоторое время Фомин наигрывает на гармони. В лице — сознание превосходства:

— У таких, как я, сыновья родятся.

Подгорный про себя усмехнулся. Он делает свое дело с сосредоточенным, хозяйственным видом. У него простоватое лицо, сохранившее детское наивное выражение — округлые щеки, пухлые губы. Швабра двигается по полу, задевает за начищенный сапог Фомина.

Фомин оборвал игру, посмотрел на сапог, на Подгорного, не спеша освободил плечо от ремня:

— Выношу благодарность.

Положил гармонь, вынул из заднего кармана брюк бархотку — все это сидя, потому что кубрик низкий,— смахнул с сапога грязь, старательно спрятал бархотку, расправил складки гимнастерки за поясом — высокий, статный, щеголеватый. Потянувшись, достал шинель.

Сверху из люка в кубрик наклонилась запачканная мазутом худенькая физиономия, глядит на одевающегося солдата:

— Коля, на берег?.. Там письмо мне должно быть. Захватишь, ладно? Мать беспокоится, что не пишу. Может, получила уже.

— Захватим.

Подгорный, выжимающий над ведром тряпку, оглядывается, протяжно говорит:

— Сидишь, як засватанный... Иди. Батько!

Рассыпанный уголь на палубе. Рахматуллин в который уже раз глядит на часы. Из рубки выходит подтянутый Фомин, на лице прежнее выражение самоуверенной праздничности. За ним Подгорный с ведром, Бойков. Рахматуллин, не поворачивая головы:

— Рядовой Фомин!

— До утра, Закир.

— Отставить. Я тебе не Закир.— Указывает на свалившийся ящик, рассыпанный уголь.— Это порядок?

— Эх, черт, ведь закреплял... Ребята приберут, младший сержант.

Младший сержант Рахматуллин с начищенных сапог до шапки меряет строгим взглядом Фомина:

— Сапоги порядок, в душе непорядок. Не пойдешь на берег.

Фомин мрачнеет, отвечает приглушенно:

— А ты душу мою знаешь?

Подгорный и Бойков, смущенно переминаются, виновато молчат. Рахматуллин строго оглядывает их, кивает на Подгорного:

— Переодевайся. Ты пойдешь на берег. В санчасть не забудь зайти. Шилова навести.— Делает шаг к рубке, оглядывается на Фомина, приказывает: — Прибрать. Как положено!

Рахматуллин поворачивается и идет к рубке. За ним Бойков, смущенно заступается:

— Закир... Товарищ младший сержант... Фомин телеграмму из дома ждет. У него жена рожает. Может, сын...

— Мы здесь солдаты. Службу несем. Сына ждет, на берег идет — одеколоном пахнет. Не серьезно.

Лодка удаляется от баржи. На солнце вспыхивают мокрые весла. В лодке, одетый так же празднично, как только что был одет Фомин, Подгорный. Фомин оторвал от него взгляд. Он в робе, в которой недавно Подгорный мыл пол, в той же рабочей позе, неохотно убирает уголь. Баржу качнуло волной, уголь рассыпается. Молча проходит Рахматуллин. Фомин подбирает уголь. Опять в обратную сторону проходит Рахматуллин, ногой подкинул далеко откатившийся кусок угля. Фомин глянул ему вслед. Подбирает уголь. Канатами крепит ящик. В третий раз проходит Рахматуллин. Указав на грязный пол, говорит:

— Помой!

Волна окатила палубу.

— Океан помоет,— говорит Фомин.

— Возьми швабру, помой!

В кубрике тихонько пробует свои силы на гармони Бойков. Лицо наивно-счастливое. Прислушивается и сам не верит, что у него получается.

Спускается хмурый Фомин, с сердцем оттолкнул ногой ведро, бросил косой взгляд на смущенно-счастливое лицо Бойкова. Тот несмело улыбнулся:

— Выходит...

— Выходит у бабушки — отвори да затвори. Положи гармонь.

Бойков покорно откладывает гармонь. Стараясь не запачкать гармонь угольными руками, Фомин берет ее, несет в угол:

— И не хватай больше.

Идет к ведру. Бойков бросается к нему:

— Дай полью на руки.

Фомин моет руки. Бойков сочувственно смотрит на него.

Чистыми руками Фомин заворачивает начищенные сапоги в тряпочку, прячет в чемодан, ворчит:

— Занесло меня на ваше корыто. Ну, мы еще поглядим...

Палуба баржи. Глухо доносится из кубрика гармошка. Посвистывает ветер. Солнце село. На палубе, лицом к темному океану, стоит Рахматуллин. Трудно сказать, о чем он сейчас думает. Лицо его неподвижно.

Рядом с ним из темноты появляется Бойков. Вместе с сержантом смотрит на океан. Сказал вдруг:

— А все же ты его обидел, Закир.

— Обидел, не обидел — такого не понимаю. Есть устав, есть служба. Я больше, чем от себя, от него не требую.

— Устав, устав... Дружба ведь тоже есть. Можно и простить человека.

— Много прощать — дружбу испортишь. А он пока еще и не друг.

Бойков вздохнул — он не любил ссор,— посмотрел на берег. Редкие огоньки в тумане неподвижны, покачиваются только огни барж на воде.

— Чудное место, эти Курилы!— удивился вдруг Бойков.— Здесь начинается земля. А там,— он глянул в океан,— пусто... До самой Америки.

Бойков провел рукой по мокрому, шершавому борту, сказал, поразившись:

— Край земли... Интересно.

В сгустившейся темноте стоят на палубе баржи двое: солдат и мечтатель.

— Чего интересно?— сказал Рахматуллин.— Вода интересно? Холод?

— Ну все равно красиво,— робко возразил Бойков.— Я раньше никогда океана не видел. Люблю на океан смотреть. А ты?

— А я — на часы.

Он поглядел на часы, отогнув рукав, и направился к рубке. Войдя, стер соленые брызги с рукавов, включил рацию. Послушал. Из рации — разряды, треск, размеренный голос произносит:

— Т-42, Т-42, я — берег, я — берег. Подавайте на разгрузку транспортника. Я — берег. Прием.

Рука Рахматуллина переключает рацию на передачу.

— Я — Т-42. По приказу отпустил одного человека на берег. Прием.

— Т-42, подавайте баржу на погрузку.

— Я вас понял. Выхожу.

Рахматуллин застегивает пуговицы у горла. Говорит не в микрофон, сам себе:

— Ошибся. Не того на берег послал...

Тяжелый транспорт, освещенный огнями, раскачивается на волнах. Возле него — баржа. Палуба ее заполнена тюками, ящиками, бочками. Снизу видно: борт парохода то уносится к небу, то летит вниз. Баржа и пароход качаются вразнобой. Сверху на лебедке спускается ящик. Голоса:

— Принимай! Давай помалу! Давай, давай! Стоп!..

Рядом с Рахматуллиным и Фоминым — матросы транспортника. Все работают. На лебедке спускаются мешки. Один лопнул. Картошка рассыпается по палубе.

Одна картошина закатывается в щель между бортовой обшивкой и козырьком.

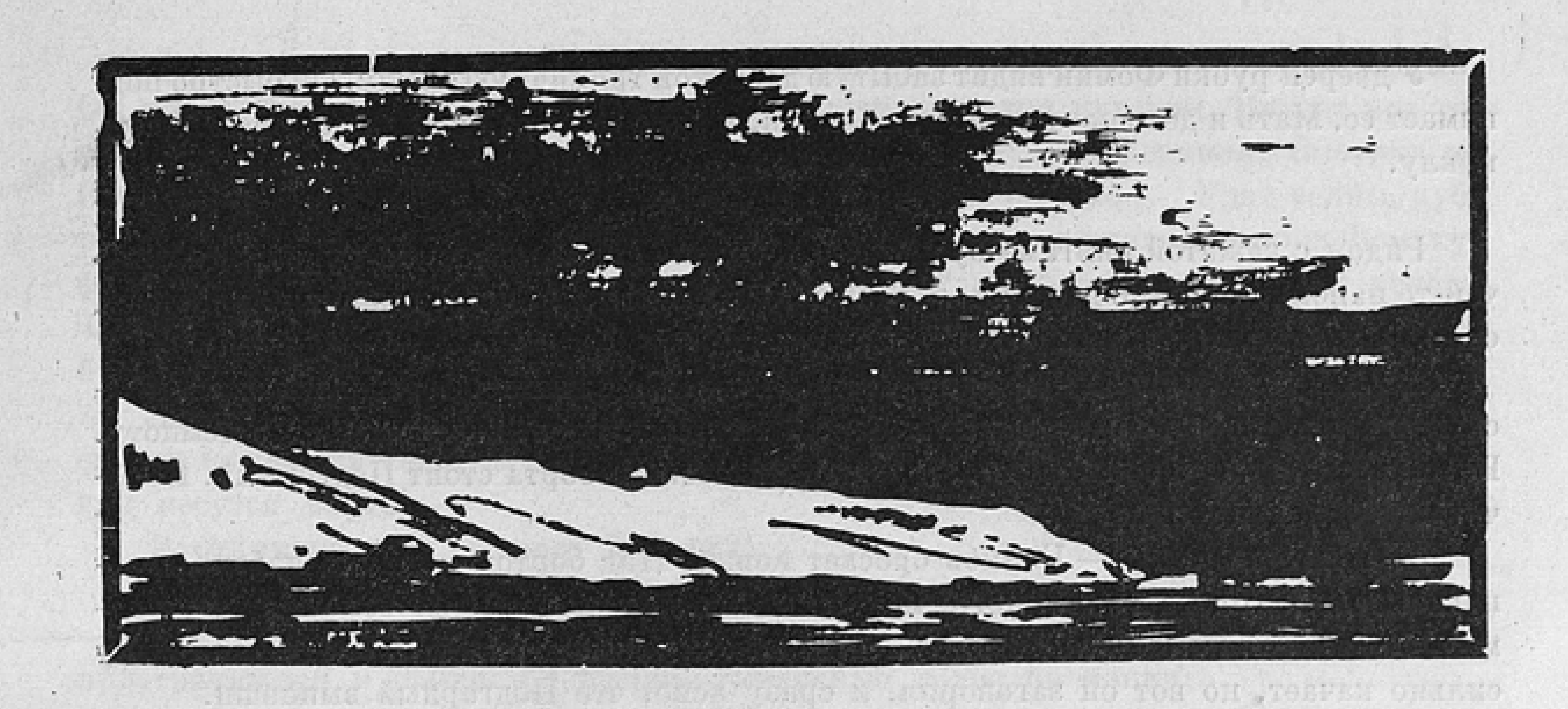
Рахматуллин у штурвала — Фомину:

— Фомин! Подобрать все. Завязать мешок!

Фомин недовольно подбирает картошку. Ворчит. В нем жива еще обида на сержанта.

Рахматуллин в стороне заканчивает погрузку. Грохот лебедки, голоса людей заглушают ворчание Фомина. Последние, раскатившиеся по углам и щелям картофелины он подбирает с особой неохотой. Поставил полный мешок в угол. Поднявшись из трюма в рубку, обтирает руки паклей.

Баржу качнуло, и вдруг из-за какой-то доски возле люка выкатилась еще одна картофелина. Обозлясь, Фомин поддал ее сапогом, вложив в этот удар все свое раздражение. Стукнувшись о доски, картофелина исчезла. На всякий случай Фомин оглянулся в сторону сержанта и встретился с ним глазами. Рахматуллин все видел. Фомин угрюмо ждет выговора. Но из люка машинного отделения высунулась всклокоченная голова Бойкова. Он сразу заметил неладное; Рахматуллин видит его. Сержант еще раз глянул на застывшего Фомина и, презрительно сощурясь, прошел мимо.



Он решил не опускаться до мелких придирок. Фомин проводил его долгим взглядом.

А Рахматуллин уже кричит на транспорт:

— Все? Можно отчаливать?

— Людей примите.

— Давай быстро!

По шаткому трапу на палубу баржи начинают спускаться люди: женщина, поддерживаемая матросом, второй матрос, держащий в руках ребенка, которого передает Фомину; вслед за ними — офицер, молоденькая учительница, охотники-алеуты.

Фомин на какое-то мгновение задерживает на руках ребенка. Девочка со скуластым личиком и раскосыми глазами прижимает к подбородку куклу. Девочке — года два.

— Как зовут?— с неловкостью спрашивает Фомин.

Девочка застенчиво отворачивается. Мать берет ее на руки.

— Спасибо.

— Отдай концы!— доносится сверху.

От огромного транспортника отчаливает баржа, ее место занимает вторая.

Подкидываемая волнами, обдаваемая брызгами, баржа идет к берегу. Среди тюков и ящиков стоят лицом к берегу пассажиры — офицер, охотники, женщина с ребенком, девушка с поднятым меховым воротником. Фомин издали потеплевшими глазами смотрит на ребенка, которого он недавно держал на руках.

Девочка прячет лицо на груди у матери. Мать улыбается.

Скалистый берег близко. Внизу под скалами видны причалы, в них бьет волна, разбиваясь в брызги, в водяную пыль. Белые столбы вырастают вдоль всего берега.

И вот уже пассажиры на берегу.

Рука девочки машет. Фомин отрывает руку от штурвала и тоже машет. Баржа отходит, разворачивается.

У дверей рубки Фомин видит забытую девочкой тряпичную куклу. Он быстро поднимает ее. Мать и девочка только улыбаются, машут в ответ, они не могут разглядеть куклу.

Рядом с зажатой книгами бутылкой одеколона сидит на ящике кукла. Ее лицо чем-то напоминает лицо девочки — разрез глаз раскосый. Спит Фомин лицом к стене, спит Рахматуллин. Кубрик покачивается.

В темноте по палубе прохаживается Бойков. Он на вахте. Останавливается, прислушивается, поспешно подходит к борту. Перегнувшись, вглядывается в темноту. Плеск весел, удар о борт. Внизу, в лодке, у высокого борта стоит Подгорный. Покачивается, подняв лицо.

— Подгорный, ты?— Бойков бросает конец. Над бортом — шапка набекрень — показывается голова Подгорного: мокрое от брызг лицо, мокрые волосы. Весь промок, но веселый и нетвердо держится на ногах. Сперва это непонятно, так как баржу сильно качает, но вот он заговорил, и сразу ясно, что Подгорный выпивши.

— Тыхесенько,— говорит он и, прижав палец к губам, оглядывается, нет ли сержанта. Увидел, что нет, приободрился.

— Солдат службу знает!

Сел, снял сапог, вылил из него воду.

— Думал, не доберусь. Гребет меня волной в океан. Вот!— он показал на себя, мокрого с головы до ног.— То — океан!

И, забыв вылить воду из другого сапога, снял с головы и выжал шапку. Вдруг заговорил:

— Там така дивчина! Медсестра новая в санчасти. Культурная, — и пальцами показывает четверочку.— Не можу, говорю ей, ясонька. Служба. Чуешь, океан задышал. А вона каже: «Почекай хоть трошки...»

Снял другой сапог, сокрушенно вылил из него воду.

— И дома у нее культурно. А я кажу: «Не можу! Вдруг шторм. Як же я на берегу?»

Он уже стоит с сапогом в руках:

— Думал, в океан унесет.

— Ты у Шилова был?— спросил Бойков.

— Был. Скучает. Тэж такий дурний. Радио, казав, осторожней. Лампа там яка-сь.

Вспомнив, достал мокрое письмо, отдает Бойкову:

— На. А Фомину ни-че-го...

С сапогами в руках, бормоча: «Лампа... Забыл, шо за лампа...»—спускается в кубрик. Все спят. Кубрик качается. Подгорный ставит сапоги у своей койки. Они поехали по полу прямо к койке сержанта. Подгорный потянулся было за ними, но, глянув на спящего Рахматуллина, побоялся, вздохнул, прикрывая рот рукой, чтобы не пахло. Баржу снова наклонило, и сапоги поехали вбок, словно не желая попасть к нему. Удивленно бормоча: «Характер выдерживают»,— он тянется за сапогами.

Рахматуллин приоткрыл один глаз. Следит за Подгорным. Взгляд недоуменный и осуждающий. Но как только Подгорный сделал движение, глаз зажмурился. Сержант резко отворачивается к стене, лежит с открытыми глазами. На лице его — горечь. Рушатся все его представления о людях.

А в это время, покачиваясь вместе с кубриком, стоит около тумбочки Подгорный. Он принес подарок Фомину: дощечку и пасту для чистки пуговиц. Кладет все это на тумбочку. И тут увидел куклу. Смотрит на нее, ничего не понимая. Смотрит на Подгорного раскосыми глазами кукла. И вдруг прыгает на него... Удар волны, кубрик со спящими ребятами встает дыбом, падает на пол кукла, книги, подарки Фомину, флакон одеколона. Первым вскакивает с койки Рахматуллин, поднимает голову Фомин. Только Подгорный стоит, упершись в потолок. Новый удар. Подгорного бросает на пол. Вскочил, глаза обалделые: «А?!»

Летит в угол на Подгорного Рахматуллин. С треском распахивается крышка люка, сверху врывается вода; кукла, сапоги Подгорного, книги, дощечка для чистки пуговиц несутся в угол.

В открытый люк — голос Бойкова:

— Рация! Сержант, к рации!

В наспех натянутой гимнастерке Рахматуллин выскакивает в рубку, с трудом пристраивается к рации. Сдержанно-тревожный голос по рации:

— Всем держать связь с берегом! Всем держать связь с берегом!

— Все наверх! — кричит Рахматуллин.— Подгорный — в машинное отделение! Фомин — к штурвалу!

Наверху, над палубой, кипение снега, волны перекатываются через палубу, ревет ветер. Цепляясь за борта, обдаваемые водой, пробираются фигуры солдат. Фомин становится у штурвала.

Рахматуллин возле рации. Ждет ответа.

— Я — Т-42, я — Т-42. Прием...

Рация молчит.

Со стороны темного, растрепанного океана растет огромная стена воды. Баржа рвется с каната. Волна близится, нависает, кажется, что соединяется пенной верхушкой с небом.

Бойков, наблюдавший из рубки, невольно пятится, закрывая за собой дверь. С грохотом обрушивается сверху волна. Взлетает вверх палуба. Рахматуллин выглядывает из рубки. Новая волна. Руки Фомина с усилием крутят штурвал. А за их спиной не выключенная радиостанция передает:

— Внезапный циклон, с юго-востока. Всем судам в бухте...

С океана новый вал. Стеной воды закрыло все. Баржа словно сделалась меньше. Угольный ящик. Рухнула сверху волна. В кипящей пене смыло за борт последние обломки ящика. Место, где стоял он,— пусто. Фомин и Рахматуллин переглянулись. Рахматуллин отворачивается.

Еще более страшная волна. Баржу рвануло. Лопнул трос.

Обрывок стального троса взвился над бортом.

— Сорвало с бочки! — кричит Бойков.

— Право на борт! — приказывает Рахматуллин Фомину, и в машинное отделение: — Обе полный назад!

Передает по рации:

— Я — Т-42. Лопнул трос. Баржу оторвало от бочки. Будем закрепляться. Докладывает Рахматуллин. Порядок.

Фомин, оборачиваясь, кричит:

— Гляди!.. Петров!..

Соседняя баржа уже под ними в черном провале волн. И сразу ее возносит вверх, какую-то долю минуты хорошо видно эту баржу, крошечную на огромной волне. Ее несет на скалы.

— Разобьет всмятку!— кричит Фомин и резко поворачивает штурвал. Рахматуллин бросается к иллюминатору, смотрит, едва различая баржу сквозь шторм. Баржу Петрова выносит на плоскую отмель между береговыми скалами. Люди спрыгивают с нее.

Рахматуллин толкает штурвал в другую сторону, кричит:

— На берег!

Фомин ошеломленно смотрит на него, нехотя подчиняется.

Огромные океанские волны несут баржу на скалистый берег.

Фомин за штурвалом, глаза его округляются от ужаса.

Темнота и снежная каша впереди. И вдруг из снежной каши перед носом баржи вырастает черная скала, пенное кипение у ее подножия...

— Чертов камень!— кричит Фомин и зажмуривается.

Рахматуллин с исказившимся лицом бросается к штурвалу, отшибает от него Фомина, весь подавшись вперед, с остервенением крутит штурвал. Снег и брызги скрывают берег. На лице Рахматуллина ожесточение, руки крутят штурвал. Фомин, припав к иллюминатору, кричит:

— Ничего не видно!

Рахматуллин вдруг вполголоса начинает ругаться по-татарски. Ругается свирепо, яростно, а в лице что-то мальчишеское, неуверенное.

Поселок. Безлюдье. Пустота. Все в летящем снегу. С одного из домов срывает крышу. Ветер. На одной стороне поселка гаснет свет. Окраина поселка. Мутно светится в снегу окно. Трое людей, пригнувшись, борясь с ветром и снегом, идут друг за другом, перебирая руками. И когда они перебирают руками, видно, что они идут вдоль каната. В вое ветра слышен близкий грохот океана.

Комната радиста. Невероятным кажется спокойный свет, неподвижные предметы, блеск аппаратуры, бумаги, разложенные на столе.

Рядом с радистом, сидящим за ключом, солдат — взволнованное лицо, наглухо застегнутая шинель, шапка, надвинутая на брови. Глядя мимо лица радиста, солдат говорит:

— Боюсь, без связи останутся. Откуда же им знать: нужно снять заднюю стенку, лампу сменить. Слышать будут, а ответа не дождешься.

Обождав, солдат просит опять:

— Еще раз вызови. Будь человеком...

Радист склоняется над микрофоном:

— Т-42, Т-42, Т-42, я — берег, я — берег, как вы меня слышите? Отвечайте. Я — берег. Прием!

Стал слышен свист ветра и грохот океана — вваливаются обессиленные, задыхающиеся, заметенные снегом люди. Дышат. По лицам течет растаявший снег и пот.

Солдат встает и вытягивается. Один из вошедших глухим, с хрипотцой голосом обращается к нему:

— Вы кто такой?

— Рядовой Шилов, радист с баржи Т-42.

— Почему на берегу?

— Отдавило ногу на пирсе. Пришел из санчасти. Радиостанция на барже...— Шилов волнуется.

Человек в меховой одежде опускается на стул, остальные тоже тесно садятся к рации — в шубах, в шапках.

Сразу на них наваливается хаос эфира: исступленный писк морзянки, обрывки фраз — в мире бушует шторм.

— ...Шторм налетел внезапно... волны смыли часть палубного груза. Повреждены грузовые стрелы, фальшборт.

— ...сорвало и разбило несколько автомашин, закрепленных на палубе...

Писк, писк морзянки.

Рука радиста какого-то корабля отстукивает на ключе.

Рука другого радиста стучит на ключе. Все быстрей, быстрей.

Рот, говорящий в микрофон.

Лица, рты, выстукивающие руки сменяют друг друга.

В эфире звучит:

— ...Сплошные снеговые заряды. Видимость десять метров.

— ...Мимо меня, не отвечая на сигналы, проследовало судно.

— ...Вода заливает машинное отделение.

— ...Разбито рулевое управление.

— ...Шторм захватил в океане. Берег, отвечайте. Берег, отвечайте.

— ...Скорость ветра превышает тридцать метров в секунду. С ним идут пурга, снегопады.

Фразы на английском, японском языках:

— ...Терплю бедствие. Разрешите укрыться в бухте.

— ...Рыбацкая шхуна «Сага Мару»...

В суматошный писк морзянки сначала негромко, отдельными сигналами, но все требовательней, громче, громче, отчаянней врывается «SOS». Он доходит до истошной ноты: SOS, SOS, SOS.

Комната радистов. Писк морзянки. Сосредоточенные лица. Радист поворачивается к своим товарищам:

— Петров не отвечает.

Радист Шилов с баржи Т-42 с напряженным, страдающим лицом просит:

— Рахматуллина вызовите... Очень прошу вас... Стенку бы заднюю снять... откажет рация...

Один из сидящих приказывает:

— Вызывай Рахматуллина.

— Т-42, Т-42, Т-42. Я — берег, я — берег. Слышите ли вы меня? Слышите ли вы меня? Я — берег. Прием.

Минута тяжелой тишины. На лицах сидящих за столом напряженное внимание, все следят за радистом. Внезапно на утомленном лице Шилова счастливая улыбка.

Слышен ответ баржи Рахматуллина:

— Я — Т-42, я — Т-42, слышу вас. Моторы работают. Видели, как разбило баржу Петрова...— Звук медленно глохнет.

На лице Шилова минутная радость сменяется напряженной тревогой.

— Не слышат!— Рахматуллин с сердцем вешает на крюк наушники.

В переднее окно рубки бьет волна. Окно обледенело. Обледенели стены рубки, борта баржи, канаты. У штурвала Фомин, лицо осунувшееся, на щеке запекшаяся кровь. Обе двери рубки распахнуты, в рубку влетают брызги. С одной стороны выглядывает Бойков, с другой Рахматуллин, только что оставивший рацию. Они сквозь снег, брызги вглядываются в бушующий океан, командуют:

— Право возьми. Прав-о! Камни! — стараясь перекричать грохот волн, надрывается Рахматуллин.

— Слева тоже скалы!— кричит Бойков.

Фомин у штурвала едва поспевает за командами.

— Левая, самый полный! Правая, назад!

— Есть, левая, самый полный, правая, назад!— повторяет Фомин.

Диск машинного телеграфа. В него ладонью упирается рука с отставленным пальцем. В этом грохоте, когда его бросает от борта к борту, Подгорный не успевает следить за командами, он держится руками за диски телеграфа, и стрелки, перемещаясь, ударяют его по пальцам.

Прыгнув на «Самый полный», стрелка ударила Подгорного по пальцу. Он мгновенно оглянулся, перевел рычаг двигателя. А уже на другом диске стрелка телеграфа, ударяя по пальцу, требует внимания к себе.

Он один в машинном отделении. Здесь удары волн глуше, тревожней. Пол то встает дыбом, то проваливается. По полу катается рассыпанная картошка. Потный, перепачканный мазутом, оскалив на черном лице белые зубы, мечется между моторами Подгорный. Левый мотор чихнул и стал глохнуть...

А снаружи вся рубка обледенела. Обдавая шквалами брызг и снега, ее бросает то вниз, то вверх. С обоих боков ее открытые двери. В них глядят Бойков и Рахматуллин. Полуослепшие, мокрые, они что-то кричат, но сквозь рев шторма ничего не слышно. Переднее окно рубки наполовину заросло льдом, сквозь него едва различимы глаза и руки Фомина.

— Право руля! Держи к берегу! — кричит Рахматуллин.

— Есть право руля!— вторит Фомин. Но команда не выполняется.— В машинном!— кричит он в переговорную трубу.— Правая, полный! Заснул? Правая, полный!

Но и правый мотор уже глохнет. Подгорный, вцепившись в рукоятки, переводит рычаги.

А сверху — тревожней, тревожней, тревожней, громче:

— Правая, полный вперед!..

Подгорный с усилием хрипит в переговорную трубу:

— Горючее кончилось!..

Штормовые волны несут баржу от берега в открытый океан. Теперь она уже бессильна сопротивляться: горючее кончилось.

На мокром с обмерзшими бровями лице Рахматуллина — растерянность. Бойков отворачивается от иллюминатора:

— Несет!..

Вцепившись в штурвал, Фомин и Рахматуллин смотрят друг на друга. Доносится из наушников голос берега:

— Т-42, Т-42, отвечайте! Отвечайте!..

Брызги обдают рубку, баржа ныряет в волнах. Она отдаляется, уходит во тьму, и на меркнущем экране — затухающий голос радиста:

— Т-42, Т-42, Т-42... Отвечайте... Отвечайте... Отвечайте...

Человек в обмерзшем шлеме. Видны одни глаза. Они напряженно вглядываются сквозь метель. Человек опустил бинокль, двинулся вперед. За ним — отряд лыжников. Каждый следующий внезапно возникает из пурги. На всех спасательные пояса, бинокли, ракетницы.

Медленно, преодолевая напор ветра, они движутся след в след по скалистому берегу. Спина впереди идущего то возникает, то исчезает в снежной мгле.

Лица, упрятанные в обмерзшие подшлемники, похожие одно на другое. Внизу, невидимый отсюда, ревет океан.

Передний лыжник двинулся вперед, и пурга поглотила его.

Ветер метет, обнажая скалы. Выдвигается другой, залепленный снегом лыжник. Сорванный ветром, едва уловимый крик снизу. Лыжник не слышит его, делает шаг. Опять крик снизу, где океан, и — задушенный снегом свет ракеты. Лыжник остановился, вглядывается. Еще одна фигура лыжника рядом. Вслушиваются. Вглядываются. Рев океана — и опять в снежной мгле слабое свечение ракеты.

— Веревку!— приказывает второй лыжник. Обвязавшись, сняв лыжи, начинает спускаться и сразу же исчезает. Подошедшие лыжники держат веревку. Натянутая, она дрожит на камне.

Берег. Накатываются волны, бросают на камни доску и снова уносят ее в океан. Мрачно чернеет скала — Чертов камень. Тот лыжник, что сорвался, стоит у берега среди камней, нагнувшись над каким-то предметом. Он примерз. Лыжник бьет его ногой. Поднял. Разглядывает. Это спасательный круг. Руки соскребают снег. Лыжник вглядывается: «Т-42». Рядом возникает другой лыжник. Он молча показывает ему пробковый пояс и цифры на нем. Оба смотрят в океан. Волна выбрасывает доску. Один из лыжников бросается к ней.

Наверху у края обрыва сгрудившиеся лыжники рассматривают доску и пробковый пояс. На них — «Т-42».

— Где искать дальше?

— Дальше — океан...

Эта же доска, этот же спасательный круг, уже обтаявшие и высохшие, лежат на столе. Трое офицеров в комнате радиостанции поселка. Двое наклонились над картой. Они в кителях — моряк и пехотинец. Третий сидит с краю, локтем опершись на шапку, лицо усталое, потное, волосы прилипли ко лбу, полушубок расстегнут.

— Т-42, Т-42, отвечайте. Я — берег!..

Голос утомленный, охрипший, в нем уже нет надежды. Приемник молчит. Радист опять переключает на передачу:

— Т-42, Т-42, Т-42, почему не отвечаете? Я — берег, я — берег!..

Все ждут. Радист поворачивает к ним лицо. Все молчат.

Моряк:

— Четвертые сутки...

Человек в полушубке говорит:

— Свяжитесь с «Кузбассом».

В тумане, включив сигнальные огни, завывая сиреной, проходит теплоход «Кузбасс». И по мере того как он проходит и скрывается в тумане, вначале громкий, постепенно отдаляющийся голос радиста:

— Я—теплоход «Кузбасс». По вашему приказу обследовал квадрат сорок пять — двенадцать. Баржи Т-42 не обнаружено. Видимость десять метров.

Туман. Приближающийся гул мотора. Прижимаясь к океану, неясным силуэтом пролетает самолет. Исчезает. Гул отдаляется.

Аэродром. В тумане стоящие самолеты. Приземляется еще один самолет. Кончают работать винты. К самолету бежит человек. Из кабины вылезает летчик, неуклюжий в своем зимнем обмундировании, в унтах. На немой вопрос человека молча отрицательно качает головой.

Туман над океаном. В редких просветах — черная, мрачная вода.

Спасательный круг и кусок доски с надписью: «Т-42»—на длинном столе. В окне—крыши больших домов. Город. Вокруг стола трое военных и человек в штатском. Поворачиваются к карте, развешанной на стене. Карта океана. Военный в морской форме обводит на карте участок:

— Диаметр шторма превысил три тысячи километров. Тридцать лет не было такого. Их вынести должно примерно сюда.

— Куросиво. Мертвое течение...

Человек в штатском:

— В нем не живет ни одна рыба.

Все молча глядят на карту.

— Океан...— что они в нем — соринка.

Карта океана. Огромный пустынный простор воды, обрамленный с краев сушей и россыпью островов. Громко звучит тревожный хаос эфира.

С высоты нескольких километров — беспредельный океан, кое-где над ним легкие облака. Водный простор без конца. Среди океана почти неприметная соринка. Медленно, медленно снижаемся на нее, она приближается, растет. Ближе, ближе, ясней очертания, можно уже различить контуры баржи. И пока мы спускаемся, постепенно затихает трепетный голос радиоэфира, глохнет шум поисков, тревога морзянки... Только мерный плеск волн, дыхание затихшего океана... Еще ниже...

Палуба Т-42. На ней следы разрушений. Никого нет. Мертвая тишина. Горькие стоны чаек над волнами.

И вдруг тишину разрывает громкий хохот. Так смеяться могут только очень молодые, здоровые люди, после страшного испытания оставшиеся в живых. И мы видим в рубке смеющиеся лица Бойкова, Фомина, Подгорного. Небритые, осунувшиеся молодые лица.

— А ты-то, ты!..— кричит Фомину Бойков.

— Ладно тебе!— весело отмахивается Фомин. — Попробовал бы сам. «Лево!..» «Право!..» Орут с двух сторон. Сам-то хорош был. Вся рожа в солярке.

— Это у него в солярке,— смеясь, Бойков показывает на Подгорного.

Рахматуллин поднял руку:

— Тихо!

Из всех он один собран, серьезен, стоит с надетыми наушниками у включенной рации. Ребята немного притихли, хихикают, как школьники за спиной учителя. Перед ними — бачок с недоеденной картошкой, валяются ложки.

Рахматуллин говорит в микрофон устало и, видно, уже не в первый раз:

— Берег, берег, я — Т-42. Мы в океане. Нас несет в неизвестном направлении. Карты нет. Сориентироваться нельзя. Вас плохо слышно. Прием.

Наступает короткое молчание.

— Сержант, та хай воно сказытся то радио,— добродушно говорит Подгорный.

— Я ж казав: якась лампа. Почекай трошки, найдут нас. Такой шторм был, живы остались. Теперь уже не пропадем.

Бойков усмехнулся.

— Это у нас вроде внеочередной отпуск.

— Не отпуск,— поправил Фомин,— а по уставу — самовольная отлучка. Не бывал еще? Тогда поздравляю с боевым крещением.

— Считай, як вернешься на берег, зараз же пидешь до губы,— обрадовал Подгорный.

— Все пойдем!

— Во главе с сержантом!— подхватил Фомин не без ехидства.

И новый взрыв хохота.

Рахматуллин только глянул строго, поправил наушники. В них — отдаленный огромным расстоянием голос радиста:

— Т-42, Т-42! Почему не отвечаете? Почему не отвечаете? Даю настройку: раз, два, три, четыре... Четыре, три, два, один...

Минута молчания. Рахматуллин устало снимает наушники:

— Подгорный, давай все продукты.

И что-то такое необычное было у него сейчас в лице, в голосе, что все почувствовали серьезность положения. Только Подгорный пожал плечами.

Люк на полу рубки. На него ставятся продукты. Их ставит Подгорный.

Начатая, размокшая буханка хлеба. Непочатая банка тушонки и другая банка, уже открытая. Банка с жиром. Подгорный поставил ее, заглянул, вылил из банки воду и снова поставил на люк. Крупа в замусоленном тощем мешочке. Мешочек велик для этого количества крупы. Измокшая пачка кофе. Пачка чая. Картошка в ведре. Нагорный признался с легкой беспечностью:

— А соль размыло...

Фомин сострил без улыбки:

— Оно и видно: океан-то посолонел...

— Да ну што там соль! Продукт тоже. Без нее покрутимся!— машет рукой Подгорный.

И вот они, все продукты, перед Рахматуллиным. Размокшие, в солярке — они умещаются на крышке люка.

Четверо молодых парней, а кругом океан, и впереди — неизвестность. Рахматуллину трудно. По его понятиям, у него, командира, должно быть готовое решение, а он беспомощен.

— Сколько картошки?— спросил Рахматуллин, не очень уверенный, что именно это надо сейчас говорить.— Высыпь ее.

Подгорный, взяв за дужку ведро, взвесил его на руке, как на безмене, потом осторожно высыпает картошку на крышку люка. И все поддерживают раскатившуюся от качки картошку, сгребают ее в кучу. Она в солярке. Подгорный начинает проворно, весело и хозяйственно перетирать ее.

— Богаты...— говорит Фомин.

— Як та церковна крыса,— вздохнул Подгорный, склонный к тихому юмору.

Рахматуллин начинает раскладывать картошку на кучки. Точного решения еще нет. Он кладет одну, вторую кучку по пять картофелин. Подумав, отнимает по одной

картофелине. Кладет теперь кучки по четыре картофелины. Бойков вопросительно, непонимающе оглянулся на всех. Все смотрят внимательно на картофелины. Рахматуллин вдруг отодвинул к краю люка все продукты. Решение созрело. Он заново раскладывает картошку, теперь уже по три штуки в кучке. Вышло восемь кучек. В одной четыре картофелины.

Рахматуллин смотрит на всех:

— Какое сегодня число?

Бойков быстро:

— Двадцать первое.

Рахматуллин:

— Двадцать первое января.

Рахматуллин накрыл рукой первую кучку картошки:

— Двадцать второе января

И — Бойкову:

— Вынь уголек из печки.

Той же рукой, которой он только что накрывал картошку, пишет на стене кубрика: «22». Оглянулся, сделал жест Подгорному. Тот рукой, торопливо будто это игра, смахнул кучку картошки в ведро. Звук упавшей в ведро картошки. Рахматуллин пишет на стене углем: «23». Звук упавшей в ведро картошки. «24». Звук упавшей в ведро картошки. Так он пишет углем на стене все восемь дней: «25, 26, 27, 28, 29». И каждую цифру сопровождает звук упавшей в ведро картошки, становясь постепенно все глуше, глуше, как бы отдаляясь в глубину времени. И этот звук рождает тревогу. Лица троих. Неспокойное раздумье. Рахматуллин говорит:

— Можем продержаться восемь суток.

И тут, оглядев всех, широко улыбнулся Подгорный с ведром в руке.

— С запасом живем. Да нас за восемь суток пять раз найдут!

А на лице Бойкова впервые осознание всего, что ждет их. Он растерян:

— Восемь суток... Неужели восемь?

Ф о м и н. Володя, запомни: через два дня будем дома.— И к Рахматуллину самоуверенно:— У меня чутье, сержант!

Рахматуллин живо обернулся.

— Чутье?— Голос был резкий, глаза зло блеснули.— Что нам за это за все,— он пальцем нервно указывал на баржу, на океан,— за это что нам полагается, чутье молчит?

— За чтой-то, за это?— глаза у Фомина смотрят недобро.

— А правда, сержант,— вмешался Бойков.— Ну, шторм был. Ну, унесло нас. Мы-то в чем виноватые? Этот шторм, может, сотню кораблей раскидал...

— Мы на барже служим!— резко прервал Рахматуллин.— Она не твоя. Не моя. Воинское имущество! Мы за него отвечаем. А нас оторвало. Унесло в океан. Петров на берег выбросился. Правильно действовал. А мы не смогли...

Бойков хотел что-то сказать, но Рахматуллин не дал:

— Не передо мной, ты перед совестью своей оправдайся!

И Бойков виновато сник.

— Э-э, Закир, об чем разговор?— Это сказал Фомин, сказал с таким неожиданным добродушием, что просто невозможно было сердиться на него.— Ну, виноваты.

Виноваты! Никто ж ничего не говорит. Любое наказание приму. Без звука. Дай только ногой на берег ступить.

Ребята невольно заулыбались. Рахматуллин, недовольный собой, потому что не смог сдержаться, сказал суховато:

— Начать приборку. Просушить все!

И вышел. А Фомин достал гармонь, сел на ящик, на чью-то мокрую телогрейку. Развел меха. При первом же звуке гармони лицо его повеселело. Оглядел всех, выждал паузу и заиграл что-то легкомысленно-веселое. Бойков почтительно вытягивает из-под него мокрую телогрейку. Фомин не перестает играть, только чуть-чуть приподымается. Он играет, а над головой его — написанные углем цифры.

Подгорный проходит по рубке, под мышкой швабра. Подмигнул Фомину:

— Хитер монтер! Дай ему ногой на берег ступить!..

Уборка проходит в нервном оживлении. Бойков выскакивает с мокрым матрацем, но возвращается, теперь только сообразив:

— А корабли! Первый же нас подберет! Что вы!— и улыбается...

— Закон!— Фомин, подмигнув ему, играет. Камера подымается медленно над ним — цифры на стене, написанные углем. Звук гармошки становится глуше. К цифрам протягивается рука, перечеркивает углем первую цифру «22». Еще глуше звук гармошки. Снова протягивается рука, снова перечеркивает цифру. Еле слышен звук гармошки. Третий раз тянется рука. Стена качнулась, но рука упрямо тянется к цифрам. Она не успевает сделать крест на цифре. Звук гармошки, и без того еле слышный, обрывается, раздается ликующий крик:

— Корабль!!

Рахматуллин с углем в руке бросается к выходу. За ним срывается Бойков, кричит по-мальчишески: «Корабль!!», на ходу смахивает со стены рукой написанные цифры.

— Корабль!!

Сильное волнение. Из-за высоких волн вдали, то пропадая из поля зрения, то вновь появляясь,— огни далекого судна. Фомин лихорадочно прикручивает ветошь к багру. На взлетающей на волнах палубе Подгорный сигналит фонарем. Он смеется, говорит взахлеб: «Я ж казав, казав, найдут!». Рахматуллин подлетает к нему, отбирает фонарь, сам начинает сигналить. Вздымается вверх зажженная на конце багра ветошь. Пляшущие огни, размахивающие руками фигуры, крики, летящие навстречу вздымающимся волнам. Кричат все трое, смеется Подгорный, подпрыгивая на палубе:

— Сю-да!! Э-эй!! К на-ам! На по-омощь!! Сю-да!! Мы зде-есь!

Минута тишины, лишь ревет океан. И кажется, что далекие огни корабля сместились, приближаются, по-прежнему то утопая в подымающихся волнах, то загораясь ярче прежнего.

Крики на барже, восторженные, ликующие:

— Заметили! Ура-а!! Заметили! По-во-рачивает!!

Величественный, сияющий огнями, с музыкой на палубе, распространяющий свет, уверенность и тепло, океанский пароход медленно поворачивает, но... в другую сторону.

А на неосвещенной, мокрой, холодной палубе крошечной баржи четверо людей, над их головами затухающий факел. С него падают искры.

— Куда же он?— растерянно говорит Бойков.

— Да слепой он, что ли?— Подгорный уже не смеется. На лице — непонимание.

И с новой силой крики:

— Сюда!! Мы зде-есь!! Сю-да!!

Вместо прежнего ликования — отчаяние, неуверенный вопль о помощи.

Рушатся громадные волны, среди их грохота комариным писком звучат голоса людей. Новая волна стирает крик.

Сверху вниз гаснет свет на лицах — упала пакля, шипит, гаснет на мокрой палубе.

Стена кубрика, стертые цифры. Рука пишет новые: «25», «26», «27», «28».

После того, как пишется новая цифра, слышен звук падающей в ведро картошки. Он более тонкий, чем в первый раз.

Моторы летящего самолета. Пилот в кабине. Сверху он зорко вглядывается в океан.

Большой пароход в море. Вертятся радиолокаторы.

Пульт управления локатором. Оператор всматривается в экран.

Низко над горизонтом, над водой солнце.

Все четверо на корме баржи. Фомин тихо играет на гармони. Бойков развешивает на леерах сырое одеяло. Неловко нагнулся — слетела с головы шапка, упала за корму в волны.

— Ах, ты!— с досадой вскрикнул Бойков и виновато оглянулся на Рахматуллина. Грустно усмехаясь, сержант смотрит вниз на шапку за кормой. Ее подкидывает волной, она медленно отстает от баржи, но не тонет. За ней вспыхивает на воде бликами солнечная дорога.

— Смотри, не тонет,— удивленно говорит Бойков.

— До дому поплыла,— сказал Подгорный.— В Советский Союз.

Бойков пристально следит за шапкой:

— А далеко нас угнало.

— Та вже мабудь за три Японии. Хочь бы нашим передать, чтоб не зря искали.

Рахматуллин молча смотрит за корму. Близко к горизонту солнце. Солнечная дорожка на воде. А на этой дорожке среди волн — шапка — удаляющаяся черная точка.

— И что там сейчас лейтенант Абрамов думает... — грустно говорит Рахматуллин.

— И Толька Шилов,— вздохнул Бойков.— Один из всех нас остался на берегу.

— Домой как бы не сообщили,— тревожно сказал Фомин.

Он сидит в дверях рубки и видит, как за тремя фигурками на корме садится в океан солнце. Красноватая дорога протянулась от солнца до самой баржи.

— Отак бы стал и пишов, пишов по цей тропочке, — говорит Подгорный,— до самой хаты.

Шапка со звездой плывет среди волн, плывет навстречу солнцу. Садится за воду огромное солнце.

— А в отряде сейчас ужин,— говорит Бойков.— Потом кино будет. Пошел бы в кино, а, Петро?

— Ни. Я — в санчасть.

Но шутка звучит грустно.

— Ничего, хлопцы,— говорит Фомин.— Будут еще корабли!

И чуть сильнее трогает гармонь. А над ним, на стене — углем: «28», «29», «30», «31». И все они уже зачеркнуты. Все тише, тише музыка. Рука Подгорного осторожно, с хозяйской бережливостью берет с крышки люка и кладет в ведро последних две кучки картошки. В каждой из них всего по две штуки.

Кабинет в городе. Та же карта океана на длинном столе. Люди у карты. А возле окна пожилая машинистка печатает. Она передвинула каретку. Не поднимая головы, тихо спросила:

— Не рано ли?

Молчание. Один из военных подошел, остановился около машинистки, глядя в окно:

— Семнадцатые сутки... А продуктов было на два дня.

— Неполных...— добавил кто-то. И пишущая машинка застучала.

Глядя в окно на далекий, неспокойный океан, военный сказал:

— Только чайки залетают на тысячу миль и возвращаются... «Чайки вились у них за кормой, чайки вернулись домой...»

Чайки. Они носятся над океаном. Садятся на волны. Небо, океан и чайки. Крик их над пустыней океана печален. Среди этих криков возникает негромкий, вначале непонятный стук: это стучит пишущая машинка.

Четверо человек смотрят на чаек. Они с усилием держатся на ногах, схватившись за борта баржи. Глаза их глубоко запали, щеки ввалились, щетинистые бороды, во взглядах голод.

Громче стучит машинка.

Четверо стоят в молчании. Близко, но недосягаемо для них взлетают чайки. Крупные лица четверых, на них отчетливо видны все семнадцать суток. Первым — лицо Фомина.

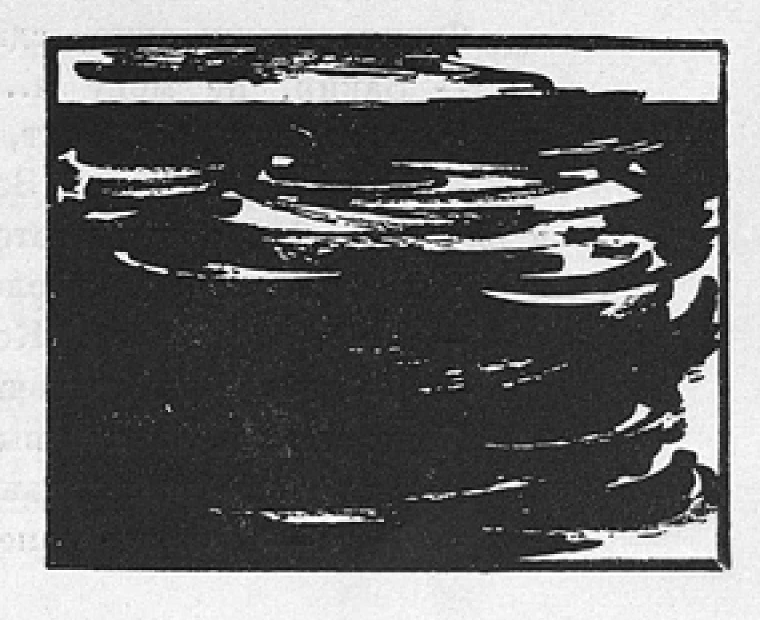
На его фоне — громко стучащая машинка.

«Ваш муж и сын при исполнении служебных обязанностей...»

Стучит машинка. За ней вторым планом проходят лица Бойкова, Подгорного, Рахматуллина.

«Ваш сын при исполнении служебных обязанностей, в борьбе со стихией, пропал без вести...»

Машинка стучит слабее, наконец стихает. Стоящие на палубе люди разглядывают чаек.



Фомин говорит:

— Ружьишко бы...

— На палубу не садятся, понимают.— И Подгорный смотрит на свои руки.

В это время чайки садятся на леер. Подгорный, странно пригнув голову, весь собравшись в комок, сделал мягкое, едва заметное движение в сторону чаек. И в то же мгновение к чайкам хищно бросается Фомин. Споткнувшись обо что-то, упал. Чайки с криком взлетели.

— Всё один, всё сам лезешь! Ты зачем всё испортил?— В голосе Подгорного и злость, и слезы бессилия.

Фомин медленно подымается, хватаясь за леера. Оглянулся злыми глазами:

— Не с твоей ловкостью чаек ловить. Понял?

Испуганно следит за вспыхнувшей ссорой Бойков. Оглянулся на сержанта. Лицо Рахматуллина озабочено. Глазами ответил Бойкову, как бы говоря: «Сам видишь».

Чувствуя осуждение всех, Фомин угрюмо отвернулся, смотрит на волны. Он стоит спиной ко всем. Смотрит на него Рахматуллин, смотрит Бойков.

Две картофелины на гладкой поверхности люка. Нож мелко режет их. Руки Фомина осторожно придерживают картофелины. Над ними склоненное хмурое, обросшее лицо. Голодный взгляд. Собрав нарезанный картофель, Фомин ссыпает его в кипящий бачок. Бойков и Подгорный, сидящие здесь же, стараются не глядеть.

Фомин подкинул в печь кусок автопокрышки — кранца. Вода кипит в бачке, пар подымает крышку. Глаза то Подгорного, то Бойкова тянутся к бачку, ноздри их нервно вздрагивают. В рубку с палубы вошел Рахматуллин, прикрыл за собой дверь.

Фомин стоит возле бачка. Открыл крышку. Помешал ложкой. Из бачка поднялся пар. Фомин отклонил лицо. Ноздри у него раздуваются. Вдыхая запах пищи, Фомин все медленней и медленней мешал ложкой. Сглотнул, на мгновение закрыв глаза. И будто сразу очнулся.

Угловато вынул ложку из бачка. Медленным движением потянулся к банке с жиром. Поднял ложку — какое-то незаметное непроизвольное движение, будто хотел поднести ложку ко рту. Сжав губы, сбросил с кончика ложки жир в бачок. Лоб Фомина покрылся испариной. Постоял неподвижно, глядя, как масляный круг расходится по воде. Опять трудно сглотнул.

А все остальные стоят и сидят в рубке, стараясь не глядеть на бачок, на Фомина. Ждут.

Рахматуллин открывает ларь, вынимает банку, заглядывает в нее — пуста, вторая — пуста, третья — пуста. Банки от консервов, жира, крупы. Зачем-то ставит их на место. В большом ведре, стоящем в ларе, только четыре картофелины. Рахматуллин захлопывает ларь.

— Завтра готовить не будем... Тут по одной картофелине...— Помолчал.— Через день...— Трое товарищей за спиной молчат, он повернулся.— Лежать больше надо— силы экономить.

Фомин неожиданно, сдавленным голосом:

— Закир, не могу я...

Рахматуллин подходит, молча смотрит на бачок.

— Не могу я, слышь, Закир,— не говорит, а зло выдыхает из себя Фомин, глядя в бачок. — Не могу я готовить. Не умею...

Рахматуллин поднял голову, смотрит на изменившееся лицо Фомина. Все понял.

— Тебе верят все, Коля,— тихо произносит Рахматуллин.

— Не могу,—лихорадочно повторяет Фомин.— Не могу, понимаешь?.. Не могу...

Подгорный и Бойков выходят.

Рахматуллин пристально, сожалеюще глядит на Фомина. Говорит вполголоса:

— Иди,— и берет у него ложку.

Кубрик, все четверо лежат на койках. В кубрике холодно, ребята навалили на себя одеяла, бушлаты. Все лежат, не двигаясь, один лишь Подгорный с усилием и старанием режет ножом консервную банку. Бойков говорит как бы про себя:

— Здесь хоть на так... едой пахнет...

— Блесну вырежу, крюк согну — рыбку попробуем ловить. Тут большие водятся. У нас один дядько сома поймал, положил на грузовик, хвост по пыли стебает. — Оглядел всех. Ребята молчат.— Честное слово. Погрузил на телегу...— Подгорный подул на замерзшие руки.— Продирает, братцы... Огонек бы раздуть...

Фомин резковато:

— Книгами!

Бойков, как бы защищаясь:

— И так уж все стопили. Одна осталась.— Из-за книги — Джек Лондон «Мартин Иден» — просительное лицо Бойкова. — Библиотечная... Вот, смотрите,— показывает штамп воинской библиотеки.— Вернуть ведь надо... За баржей записана.

Фомин тем же резковатым тоном:

— Над книгами трясешься? Топи гармошкой! Мне не жалко!

— А ну, давай сюда!— Подгорный с хитрым лицом тянется к гармони. — Я ее разделаю.

— Не тронь,— раздраженно говорит Фомин.

Долгое молчание. Потом Фомин, будто злясь на самого себя, произносит:

— Лежи, накапливай энергию, равняй шею с гвоздем. Ночь бы скорей. Во сне жрать не так хочется.

Выпростал руку из-под одеяла, рассеянно, как человек, которого томит время, посмотрел на часы, потом удивленно — на иллюминатор; там — полный день.

— Вот черт,—сказал с тоской.—Стоят.—И непонимающе: —Вода, что ли, попала?

Расстегнул ремешок, снял часы с запястья. Завел. Послушал и с досадой поморщился.

— Новые часы были. С недельным заводом. Хана!

Подгорный перестал работать. Отложил нож, полувырезанную блесну из куска консервной жести. Потом осторожно вытер большие рабочие руки о штаны, вытер еще об одеяло. Попросил несмело:

— Дай подывлюсь на цей механизм.

— Подывиться... Это тебе не трактор. В твоих ручищах они только пискнут!— с сердцем сказал Фомин и потряс часы перед ухом.

Бойков со своей койки, книга под щекой, задумчиво наблюдал то за Подгорным, то за Фоминым. Сказал тихо, миролюбиво:

— Дай, Коля, может, правда, починит.

— На, ломай!— Фомин небрежно бросил часы на койку Подгорному.—Допусти тебя — и в душу с отверткой залезешь!

Подгорный бережно берет часы, улыбается, взвешивает их на широкой ладони рассматривает, ласково бормоча:

— Та зачем же ломать. Я — тихэсенько. Как тую пушинку.

Поворачивается на живот, сделал в подушке вмятину, положил в нее часы, ножом открыл механизм, долго с застывшим любопытством мальчишки смотрел на мертвые колесики, вздохнул, оглянулся на Фомина и Бойкова, потер подбородок и полез в нежнейший механизм. Засопел.

Бойков даже помигал, прижмурился от этой смелости.

Фомин выкатил глаза.

— А колуном нельзя? Ты колуном, колуном покрути.

Подгорный весь в работе, лоб напряженно наморщен. Дрыгнул ногой под одеялом: мол, не мешай! Переведя дыхание, осторожно кончиком ножа тронул волосок, маятник вздрогнул и закачался: тик-так, тик-так... Подгорный с замершим выражением, держа ножик на весу, слушал ход. «Тик-так, тик-так...» И широкое потное лицо расплылось в широчайшей улыбке. Но, заметив взгляды товарищей, Подгорный принял независимое выражение.

— Сколько на твоих, Витя?— спросил он так, словно чинить часы было для него обычным делом.

— Тринадцать десять,— сказал Бойков.

Крупными пальцами, которые, казалось, совершенно не приспособлены для мелкой и точной работы, Подгорный перевел стрелки. Как и полагается уважающему себя мастеру, он сдавал работу так, что после него оставалось только взять и надеть часы на руку. А сам говорил в это время:

— Теперь — ломай... Тебе, Коля, жизнь легко давалась. А я сколько работав, работав, а часы соби не купив.

И, вздохнув, с двойным сожалением отдал часы.

— Теперь як новеньки... Береги. То — механизм...

Словно не веря себе, Фомин смотрел на ожившие часики: по циферблату, вздрагивая, бежала секундная стрелка. Послушал ход.

— Ну, мастер-пепко!— говорит он, застегивая ремешок на запястье.

А Подгорный после удачно законченной работы не может лежать. Его распирает радость. Сполз с койки. Потрогал печь. Подвигался возле нее. Полез наверх. Толкает люк.

Рахматуллин в рубке. Стоит возле рации. Шевелится спина. Рахматуллин что-то делает. А на печке бурлит бачок.

Треск в эфире. Возникает — как вспышка—слабая музыка. Джаз. Женский голос хрипловато поет на английском языке. Синкопы. Треск в эфире. Будто отдаленный тысячами миль — спокойный мужской голос размеренно говорит по-японски. Потрескивание. Разряды. Тишина. В ней — шорох далеких расстояний. Рахматуллин крутит настройку приемника.

За спиной — скрип люка. Рахматуллин оборачивается. Наполовину высунувшись из люка — Подгорный. Ему надо поделиться радостью.

— А часы-то, а?.. Идут,— с хвастливым, блаженнейшим добродушием и в то же время негромко, чтоб не помешать занятиям сержанта, говорит он.

— Что?— не поняв, хмурится Рахматуллин, поглощенный работой.

— Часы, говорю... Фомина часы... Пошли,— сообщает Подгорный с мягкой хитрецой и возбуждением. Улыбаясь, влез в рубку, показывает нож:

— Вот этим ножом починил.

И со скромной гордостью развел руками, как бы сам удивляясь.

— Какие часы?—Рахматуллин все еще не понимает, о чем это он. Потом—другим тоном, хмуровато:— Ты бы рацию починил.

— Рацию?

Подгорный мягкими шагами обошел рацию с одной стороны. Обошел с другой. Посмотрел. Пощупал. Еще раз обошел.Опять пощупал, словно пробовал на крепость. Рукой, в которой нож, потер подбородок. Подумал.

— Посмотри, Петро. Нужно очень,— с надеждой проговорил Рахматуллин. И вышел из рубки.

Пустотой отсвечивала свинцовая вода внизу. Легкий плеск волны. Поднял глаза—и вдруг в лице неверие, радость, глаза расширились. Лицо исказилось мгновенной судорогой. Всем корпусом подался вперед. Леера уперлись в грудь и будто оттолкнули назад. Открыл рот, готовый крикнуть.

Очень далеко на горизонте, дымя, расстилая дым по окраине океана, уверенно шел своим курсом еле видимый пароход, похожий на короткую линейку.

Пальцы Рахматуллина поползли по леерам, судорожно сжали перила. Оглянулся на рубку. На пароход. Снова на рубку. Там в окне была видна склоненная над рацией голова Подгорного.

Рахматуллин сделал движение к рубке. Шаг. Еще шаг. И спиной загородил окно. Голос Подгорного:

— Сержант, свет застишь.

Молчание. Каменная спина перед окном. Плечи опускаются. Спина сутулится. С мучительным напряжением глядя на океан, поднял руку. Со лба провел ладонью по лицу, и, когда опустил ладонь и открыл глаза, лицо медленно погасло.

Пароход исчез. Канул за горизонтом, только дым слабым туманом висел на краю океана.

—Закир! — снова голос Подгорного.

Рахматуллин будто очнулся. Взгляд на дым по горизонту, на рубку. И, боясь, что выйдет Подгорный, быстро вошел сам. И — сдерживая голос:

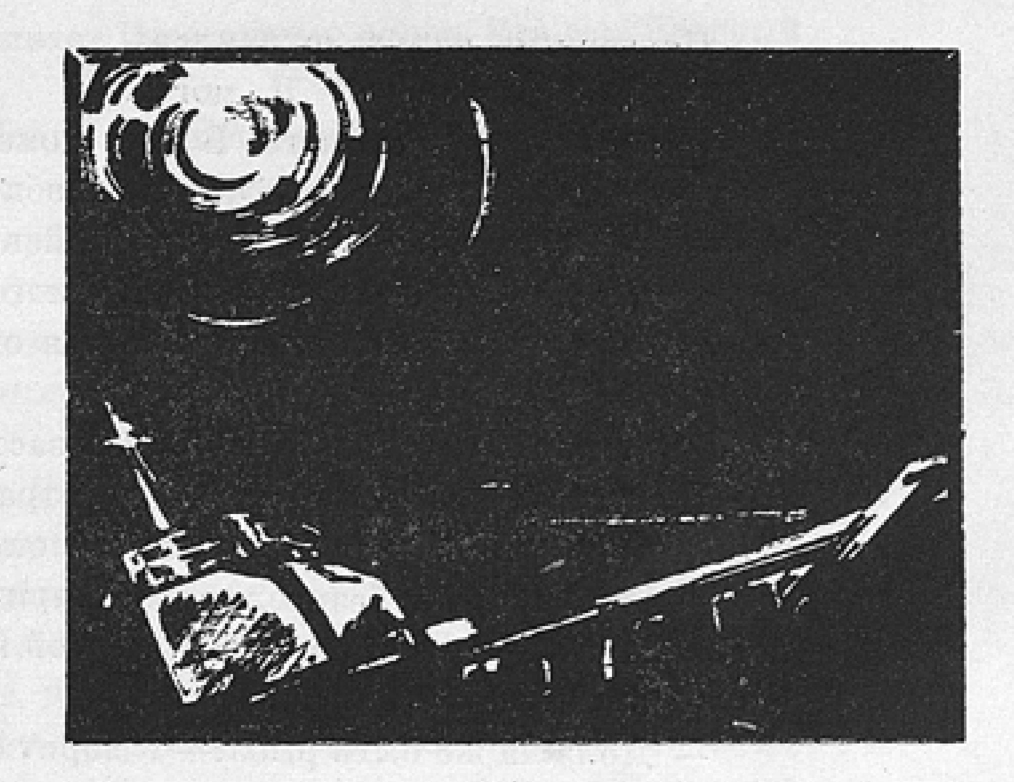
— Ну? Как?

— Та бис його знае,— обескураженно развел руками Подгорный.— Совсем друга механика!.. Лампочки. И надо ж было тому Шилову ногу разбить!

— Ладно. Оставь. Обедать будем,— тяжело и поспешно сказал Рахматуллин.

С бачка снята крышка... Пар подымается...

Два лица в этом паре склонились над бачком — Бойкова и Фомина. Сквозь сдержанность чувствуется нетерпение. Подгорный и Рахматуллин в ожидании переглянулись. И Рахматуллин чувствует, что все ждут его, как старшего. Он медленно опу-



скает ложку в бачок, медленно подносит к губам, глотает... И только по глазам видно, что значит для него глоток горячего. А в бачок тут же опускается ложка Подгорного. И еще — поочередно — две ложки. Четверо едят — и все внимание, все силы сейчас отданы одному — пище. Слишком много она для них значит.

Рахматуллин, продолжая есть, обводит глазами друзей, внимание задерживается на Подгорном. Тот по-прежнему сосредоточен на бачке и ложке, в его глазах только ощущение собственного голода, и вдруг Подгорный бросил взгляд на Фомина — взгляд быстрый, презрительный.

Рахматуллин долго смотрит на Подгорного, чуть-чуть шевелит головой, привлекая его внимание. Подгорный почувствовал взгляд сержанта, косит на него глазом — и как бы просыпается. Он ест уже спокойнее. Он уже ощущает не только себя, но и товарищей. И Рахматуллин доволен, но лицо его сразу становится строгим, когда он переводит глаза на Фомина.

Фомин, от которого тоже не скрылось все, что произошло между Подгорным и Рахматуллиным, встречает взгляд сержанта настороженно, со скрытым вызовом. И его рука с ложкой чуть медлит опуститься в бачок. И сидящий рядом Бойков ждет...

Это длится лишь мгновение — Фомин спохватывается, погружает ложку в бачок и уже не подымает смущенных глаз.

Что-то потеплело в лице Рахматуллина.

Быстро пустеет бачок. Стучат ложки.

Переворачивается страница судового журнала. Истощенная рука медленно, с остановками, неровным, срывающимся почерком пишет:

15 февраля. Три дня назад мы сварили последнюю картофелину. Спустили воду из системы охлаждения. Пьем по четыре глотка в день...

В кубрике возится Фомин, выбрасывает вещи: летят на койку брюки, гимнастерка, узелок, из которого вываливаются хромовые сапоги. Фомин сердито роется в карманах, выворачивает их наизнанку. Подгорный, сидя на койке напротив, следит за ним. Спросил:

— Ты чего?

— Чего? Курить хочу!— кричит Фомин. Отшвырнув в сторону хромовые сапоги, сидит на койке, сгорбившись.— Ни черта нет. Ни крошки.

Подгорный подобрал с полу упавший сапог, рассматривает его вначале без интереса:

— Добрые сапоги... Что верх, что поднаряд... Мастер работал...— Оглядел подметки, постучал ногтем.— Мастер... А носки пообносились...

Подгорный вдруг оживился:

— Давай подобью! Я могу...

Фомин смотрит на него. В этот момент он презирает Подгорного:

— Что ты за человек, а? Носки пообносились... Жрать нечего — ясно тебе? Воды нет — ясно? На кой черт они мне сдались после смерти!— Держа сапог за голенище, он трясет им перед лицом Подгорного. Подгорный без стука поставил сапог на место, тихо вышел. Фомин остается один среди разбросанных вещей.

Пустынный и плоский океан. Он застыл, отражая мертвый блеск солнца. Тишина. Ни звука. Ни движения. Нет ветра. Штиль. Баржа, будто впаянная в воду, неподвижна. Бойков смотрит вниз на океан, в глазах — тоска. Рахматуллин сидит в одних портянках, безразлично смотрит на свои ноги. Подгорный — он какой-то подавленный,— прислонившись спиной к стенке, еле заметным шевелением пальцев раскручивает канат.

— Должна же быть рыба!— говорит Бойков.— Ведь это — океан!.. У нас озерце, как лужа, и то всякая рыбешка водится. А это океан! Мертвый он, что ли? И чаек стало меньше...

Голос Бойкова, как крик души, прозвучал и стих. Все молчали.

Из рубки вышел Фомин, оглядел всех троих:

— Службу несем?!..

Никто не ответил. Некоторое время он следит за Подгорным. Кивком головы как бы приглашает всех посмотреть. Подгорный расплетает канат.

— Ты зачем это, а?— спросил Фомин. Ему кажется, что изо всех из них только Подгорный ничего не чувствует, и у Фомина желание поиздеваться над ним.

— Чтобы руки двигались,— с трудом отвечает Подгорный.— Не могу без работы.

Пока он говорит это и веки опущены — у него спокойное лицо. Поднял веки — странный блеск в глазах.

— Дыхание бы живое услышать за бортом,— горячим шепотом говорит Подгорный, а глаза уже безумные.— Ночью в степу за деревней хоть волки воют. А тут молчит все. Нет ничего!..

Он смотрит на океан, смотрит на небо. Глаза расширяются. Небо смещается вниз, океан смещается вверх. Слились. Сплошная вода. Будто весь мир — океан.

— Затопил океан,— бормочет Подгорный ссохшимся голосом.— Везде вода... Где земля? Где люди?— Он пытается подняться.— Океан затопил... Все затопил. Плыть надо... Плыть!..

Он ползет по палубе к борту, пытается встать, хватается за леера, кричит:

— Туда!.. Плыть!.. К земле... Хоть бы шторм! Не движется!

— Петро, куда ты?— кричит Бойков, вскочив.— Ребята, держите его!

Из тумана перед Подгорным на минуту возникает лицо Бойкова и опять отодвигается в туман. Безумные глаза Подгорного. Он кричит:

— Шторм нужен! Шторм! Где земля? Где люди? Шторм!.. Плыть!..

Руки Рахматуллина отбрасывают его от борта:

— Молчать! Ты... ты...— Бледный, позеленевший Рахматуллин испуганно вглядывается в лицо Подгорного.— Ты что — с ума сошел? Ребята, что с ним?..

— Не надо, Закир,— останавливает его Бойков.— Не надо. — Перед грозой бывает... Воды!..

Фомин бежит за водой. Бойков расстегивает Подгорному ворот. Все еще бледный Рахматуллин стоит над ним.

Вернулся Фомин с чайником и бритвенным стаканчиком в руках. Руки дрожат, не может налить. Рахматуллин вырывает у него чайник. Носиком раздвигает губы Подгорного. Драгоценная вода льется по губам, по щеке. Подгорный почувствовал ее. Он сейчас не в полном сознании, он сейчас еще не человек. Жадно, хватая зубами носик, делает один глоток, другой... Глаза открываются. Они осмысленны. Сознание вернулось к нему. Бессильной рукой отводит от губ чайник. Говорит виновато:

— Не надо... Береги... Не надо...

Лица троих над ним. Первым отошел Рахматуллин. Ребята уводят Подгорного в рубку. В руках Фомина чайник с заткнутым носиком и бритвенный стаканчик. Остается на палубе брошенный нерасплетенный канат.

...Немного погодя из рубки выходят Фомин и Бойков. Фомин говорит виновато, приглушенным голосом, чтобы Подгорный не слышал:

— Я ведь почему: думал, он ничего не чувствует. Самый спокойный из нас...

Фомин, что-то увидев, остановился. На палубе — брошенные портянки Рахматуллина. Фомин смотрит дальше. По внешнему борту, с багром в руке, босиком, держась другой рукой за леера, тихо крадется Рахматуллин. После того, что было сейчас с Подгорным, сержант показался Фомину в первый момент сошедшим с ума. Не замечая солдат, всецело поглощенный чем-то, Рахматуллин продолжал продвигаться по внешнему борту, а за ним привязанная к багру ползла веревка. И сейчас же за бортом, рассекая воду, показался острый плавник.

— Акула! — почти беззвучно крикнул Фомин. Движения его сразу обрели кошачью мягкость.

Сильная большая рыба плыла мимо баржи. Острый плавник резал волну. Океан ожил. Легкие волны покачивали баржу, шлепались о нее. Босые ноги Рахматуллина то опускались до самой воды, то вместе с внешним бортом подымались высоко вверх. Пальцы на ногах обрели цепкость. Видно, как они передвигаются, напрягаясь, по мокрому, скользкому железу.

Опять вдали пробороздил воду плавник акулы. Внешний борт баржи сразу пошел вниз, черпнул воду, рука сержанта, державшаяся за леер, сорвалась. Когда борт поднялся, пенная вода текла с него,— Рахматуллина не было видно, только ползла, уходя за борт, веревка. В следующий момент Фомин метнулся в рубку, выскочил оттуда, на ходу срывая с себя сапоги, крикнул Бойкову:

— Веревку держи!..

И прыгнул за борт. Бойков видел у него в руке нож.

— Держи!.. Крепче!..— раздалось уже из-за борта.

Из-за спины — голос Подгорного.

— Что? Что?

Под самым бортом барахтаются в воде Фомин и Рахматуллин. Фомин поддерживает Рахматуллина, оглядывается в океан. В руке у него нож. Из-за волны ему ничего не видно. Он обматывает веревку вокруг Рахматуллина.

С баржи хорошо видно, как из океана, то скрываясь, то появляясь вновь, приближается плавник акулы. Бойков и Подгорный с исказившимися лицами тянут веревку. Кончилась сухая веревка, пошла мокрая. Четыре костистых руки, впиваясь пальцами, перебирают ее...

Закутанные в одеяла, сидят рядом на койке Фомин и Рахматуллин. Бойков растапливает печку, с обожанием поглядывает на Фомина.

— Я и плавать-то не умею,— смущенно признался Рахматуллин: его гнетет все происшедшее.— Возле нас реки близко нет. Сухая степь...

— Чего другого,— говорит Фомин,— а этого у нас хватает. На воде вырос. С четырех лет на Амуре пропадал. Как только лед сойдет...

Опять — это вошло уже у Фомина в привычку — ощупал себя руками, полазил пальцами в нагрудных карманах, но вытянул только сложенную книжечкой размокшую газету.

— Знаю же, что табака нету,— говорит Фомин,— а все думается, может, забыл где. Эх, курить хочу до смерти.

Он разворачивает на ладони теперь уже ненужную без табака газету, прячет, оглядывается на иллюминатор, приподымается.

В иллюминатор видно: близко от баржи режет воду плавник акулы.

— Не отстает,— замечает Фомин.

И тут оба замечают, что Подгорный опять рассматривает сапоги, вертит их в руках, щупает поднаряд. Все замолчали, смотрят на него. Под их взглядами Подгорный смутился, словно был пойман на чем-то постыдном. Вздрагивающим голосом он, оправдываясь, сказал:

— Я к тому, что кожа... Какая никакая — все польза... Когда голод...

— Правильно,— тихо подхватил Бойков.— Я у Джека Лондона читал. Индейцы! Режут мокасины на ремни и едят, когда голод...

Фомин взял один сапог. Щупает поднаряд. Морщится.

— Эх, акулу не поймали...

Сапог переходит в руки Рахматуллина, потом опять Подгорный держит его.

— Вот и пригодилась телятинка,— невесело шутит Фомин, глядя на сапог.

Руки Подгорного распарывают ножом сапог. Топится печка. Вид у Подгорного деловитый, сосредоточенный, и следа не осталось от недавнего душевного срыва — он занят делом. А снизу из люка доносится до него голос Бойкова.

Бойков, лежа на койке, читает вслух книгу «Мартин Иден» Джека Лондона. Рахматуллин и Фомин слушают его, уставившись в железный потолок кубрика.

«— Я все-таки побил тебя, Масляная Рожа!— вскричал он.— Мне понадобилось для этого одиннадцать лет, но я побил тебя!..

Ноги у него дрожали, голова кружилась, и, пошатнувшись, он должен был сесть на постель...».

Бойков, прочитав это, молча оглядел всех из-за книги.

Рахматуллин задумчиво потер лоб.

— Упрямый парень этот Мартин... Никак не пойму только, зачем он утопился?

— Из-за бабы,— усмехнулся Фомин.— Втрескался в одну, а она ему от ворот поворот.

— Да нет же!— горячо возразил Бойков.— От жизни! Устал от жизни!— И в волнении сел на койке, стукнулся головой о потолок.

Молчание. Рахматуллин и Фомин непонимающе переглядываются. Первый подал голос Рахматуллин:

— Как это?— повернулся к Фомину: — Ты понимаешь?

— Высади меня на берег, я бы показал... жизнь!— говорит Фомин.

Оба вопросительно смотрят на Бойкова.

— Ну как же вы не понимаете?— Бойков растерян, прямо задохнулся воздухом, жестикулирует руками, хочет объяснить.

— Зачитался,— сказал Фомин.

— Не-нет, я не то хотел, ну, я... это... в общем...— нерешительно произносит Бойков. И в эту минуту вид у него такой ошарашенный, такой недоуменный, что товарищи, пристально глядевшие на него, разом расхохотались. Рассмеялся и Бойков. Изможденные лица, низкий, мрачный кубрик, и смех молодой, смех душевно здоровых людей.

— Закир!— раздается голос Подгорного.— Закир! Сюда!

Рахматуллин медленно поднимается с койки, лезет в открытый люк.

На палубе, по бортам, на широком носу-трапе баржи, на леерах сидят чайки. Дует ветер, свистит в щелях. Лицо Подгорного тревожно и радостно возбуждено:

— Закир, садятся... Силки поставим завтра... Я ж умею... Будет еда... Обед...

Помолчав, Рахматуллин хмурым взглядом обводит рассевшихся чаек, потом говорит:

— Не радуйся. Чайки зря не садятся — шторм будет. Ты шторм просил.— И глядит долго, сожалеюще и странно на Подгорного. Подгорный понял — виновато отвернулся, опустил руки вдоль тела.

Вздыбившаяся волна бьет в борт баржи. В открытом трюме плещется вода. Волны перекатываются через палубу. Из люка, ведущего в трюм, вылезает мокрый Фомин с исказившимся лицом, кричит:

— В нижнем трюме прибывает вода.

И как бы в подтверждение его слов при сильном броске баржи из открытого люка толстым столбом летят брызги.

— К помпе!—едва слышно командует Рахматуллин вполголоса.— Все — к помпе!

...Машинное отделение. За помпой Рахматуллин и Фомин. Их бросает, руки срываются с рукояток помпы, люди падают на колени, поднимаются. Сверху припали к раскрытому люку Бойков и Подгорный, на их лицах — мучение, им приходится бездействовать.

Наискось с кормы на рубку обрушивается страшная волна. В пенистой воде видны спасательные пояса, их несет за борт.

Руки срываются с рукояток помпы. Голос Фомина:

— Шабаш! Заклинил!— и ругается сквозь зубы в бессилии:— Дьявол! Везет же нам! Все к одному!— и будто отталкивает от себя помпу, пошатываясь.

Минута тишины. Двое глядят в люк. Двое стоят у испортившейся помпы. Сверху течет вода.

— Р-ребята...— растерянно оглядывается Бойков,— ребята... Как же это?.. Конец?..

Его голос плохо слышен в шуме ветра и волн, но по растерянному, испуганному лицу все понимают, что он сказал. И Фомин грубо, зло кричит снизу в ответ:

— Раскис! Хуже смерти не будет!

— Обвязаться всем поясами!— командует Рахматуллин и резко поворачивается к Фомину.— Пояса неси! Давай в рубку! Наверх!

Фомин лезет наверх к Бойкову и Подгорному. Они помогают ему пролезть в люк.

Штормовой океан.

Рубка. Рахматуллин, Бойков и Подгорный в изнеможении валятся на пол.

Распахнулась дверь. Вместе с брызгами воды вваливается Фомин, в руках у него пояса. Один пояс быстро сует Рахматуллину, второй — Подгорному, третий — Бойкову. Больше поясов нет.

Стараясь перекричать рев океана, Фомин объясняет:

— Все! Нет больше! Смыло все пояса к чертям!— Глаза его остро прищурены.

Подгорный и Бойков, начавшие было обвязываться поясами, остановились, глядят на Фомина. Пояса у него нет.

Рахматуллин с усилием подымается, внимательно оглядывает всех, говорит:

— Давай сюда пояса. Все — в кубрик!— и первый сползает в люк.

Кубрик. На полу пояса. Волна раскачивает кубрик из стороны в сторону. Бойков, в углу, старается унять дрожь. Фомин заметил это. Боясь, что не так поймут, Бойков виновато говорит:

— Промок весь. Холодно...

Рахматуллин пристально смотрит на пояса, смотрит на ребят. И — неожиданно для всех:

— Топить поясами. До одного!

На мгновенье — лицо Фомина. Блеснули зубы.

Огонь в печи. Когда Рахматуллин открывает дверцу, видно, как огонь слизывает надпись «Т-42».

Трое лежат на своих койках. Сверху на баржу обрушивается океан. Черное стекло иллюминатора. Ночь. Огонь из печи освещает лица. Что бы ни случилось дальше, у всех теперь одна судьба. И они приняли ее добровольно.

Снаружи шумит океан, раскачивается кубрик. Рядом с Рахматуллиным, сидящим у печи, опускается Фомин. Не поворачивая головы, сурово уставившись на огонь, он говорит:

— А ты верный человек, Закир.— Это разговор двоих, и шум океана как бы отделяет их обоих от остального мира.— Знаю, ты их любишь, а не меня...— Кивает в сторону ребят. Вдруг улыбнулся.— На службе ты бы хлебнул со мной горя. Я вас, таких службистов, не очень обожал. Ладно...— Рука Фомина легла на плечо Рахматуллина.— Ну, что ж. А все-таки верный, не продашь. Вот, может, утра не дождемся. Но я сказать хочу — я тебе друг. Хочу, чтоб знал ты.

— Молчи, Николай,— мягко говорит Рахматуллин,— не надо.

Они говорят негромко, но все койки близко, и Бойков слышал их. Придвинулся на койке, его возбужденное лицо рядом с их лицами:

— Ребята! Я стыдился сказать! Но это хорошо. Это, честное слово, хорошо, понимаете? Я всю жизнь хотел, чтоб так было, потому что мы — вместе!

Рука Рахматуллина мягко надавила на край койки Бойкова: мол, не надо, словами про это не надо говорить, так лучше.

Сползает со своей койки Подгорный. И вот у печки, сбившись в тесную кучку, все четверо, голова к голове. Ревет океан, бросает кубрик, а возле печки — все четверо, с одной судьбой.

Особенно сильный удар волны сверху. Потолок тяжко заскрипел, грохотала вода за переборками, в трюме. Подгорный, подняв голову, осторожно глядит на потолок, заговорил с неестественной веселостью:

— А вода-то, хлопцы... Вода-то прибывает... Веселое дело...

— Ты не думай,— сказал Рахматуллин,— ты слушай, Петро. Разговор не прерывай.

— Эх, сыграл бы я вам сейчас!— говорит Фомин с отчаянием, оглядывается, морщась, достает из кармана пачку чая.— Или закурить?

— Сердце так испортишь,— шепчет Бойков.

— Теперь вроде нечего беречь. Может, через час, а то через пять минут нас шарахнет — все одно: больное сердце или здоровое.

— А все-таки береги,— возражает Рахматуллин.

— Брось чай.— С натугой подымается, падая то на одну, то на другую койку, пробирается к своему изголовью. Вернулся, держа в пригоршне щепотку табаку.

Фомин удивлен.

— Табак?

— Берег. Для такого вот случая. Давно берег.

Все четверо сидят близко друг к другу. С огромными предосторожностями благоговейно свертывается последняя цигарка. А в печи догорает последний пояс. Цигарка идет по рукам. Тесная кучка людей. Тянется над головами струйка дыма. Цигарка искурилась. Сгорает пояс. И Бойков говорит, виновато улыбнувшись:

— Утро бы увидеть еще раз. Утром почему-то не так страшно.

— Утром и умирать краше,— сказал Подгорный.

Рахматуллин посмотрел на печь. Молчание.

— Мы все вместе,— сказал он.— Хорошо. Хорошо...— И оглядывает всех.

Шумит океан. Черный иллюминатор. Бьет в него волна. Постепенно иллюминатор светлеет. Серым сумраком наполняется кубрик. Возле печи сушится одежда. Это рассвет. Улегся океан. Рахматуллин, видимо, не спал. Подымается с койки. Огляделся. Сел к печке. Ребята спят. На ящике у печки, прижатые различными предметами, лежат, сушатся четыре книжечки — комсомольские билеты. Взял один билет. Развернул слипшиеся листы: на фото — лицо мальчика. Бойков. Оглянулся на Бойкова. Тот во сне жует голодными челюстями, будто ест. Весь оброс. Старое лицо. Посмотрел на фотографию Подгорного. Потом на него. Страшно похудевшая бессильная рука лежит на койке. Ввалившийся висок. Рахматуллин долго смотрел и на Фомина. Тот зарос бородой. При утреннем освещении Рахматуллин впервые так ясно видит все это. Он тихонько прикрыл Бойкова одеялом. Слабыми ногами тащится к люку.

Очень долго открывал крышку люка. С усилием поднялся в рубку. Он очень ослаб. И особенно почувствовал это сейчас.

Из океана всходило солнце, чистое, утреннее, яркое. И океан был тихий, и все блестело, отражая свет. Рахматуллин был один в дверях рубки. Стоит, прислонившись виском к косяку двери. Никто не видел его. Он смотрел, как встает из океана солнце, и по обросшему лицу его медленно текут слезы. Потом Рахматуллин осторожно вытер лицо, открыл судовой журнал на том месте, где была последняя запись, взял в руку карандаш, наконечником которому служила патронная гильза.

Гул винтов огромного парохода. Музыка звучит в воздухе над океаном. В этой музыке — веселая, легкая беззаботность. Все это будто овеивает Рахматуллина. Поднял голову от судового журнала. Запавшие глаза останавливаются на одной точке. Слушает. Музыка. Плеск воды. Шум винтов. Шагает к двери рубки с задергавшимся лицом. Стоит в дверях, держась руками за косяки. Лицо меняется. В глазах — застывшие точки солнца.

Из-за поднявшегося солнца по чуть волнующемуся океану, отражающему лучи утреннего солнца, распространяя силу, музыку, гул винтов, близко идет корабль, огромный, белый, сверкающий, празднично торжественный. И видны люди на борту, глядящие на баржу, на Рахматуллина. Машут шляпами. Лицо Рахматуллина дрожит. Наклонился вперед — хриплым голосом:

— Э-эй!

Сзади легкий стук. Кто-то подымался из люка. У Рахматуллина — судорога на губах, в них застыл крик. Оглянулся сумасшедше:

— Бойков!

Бойков медленно подымался из кубрика. После сна помятое, болезненное, неотдохнувшее лицо. Щурится на солнечный свет.

— Бойков!— сипло кричит Рахматуллин.

— Что, что?— с тревогой глядит на него Бойков.

— Смотри! Слышишь? Видишь?— отрывисто бормочет Рахматуллин, указывая на океан.

Оба в дверях рубки. Смотрят на океан. А океан — пуст, нет музыки, нет гула винтов. Ничего нет. Пустота и вода.

— Что? Что ты?— обеспокоенно спрашивает Бойков.

Странно всхлипнув, точно в горле что-то застряло, Рахматуллин прислоняется лбом к косяку двери.

— Ничего, Витя... ничего...— шепчет он и слабо трется лбом о косяк, подбородок его дрожит.

Из рубки вылезают Фомин, Подгорный — ослабевшие, бледные. Оглядывают океан, весь в солнечном блеске. И оглядывают баржу — трюм залит водой чуть ли не доверху.

Фомин погладил шершавое железо баржи.

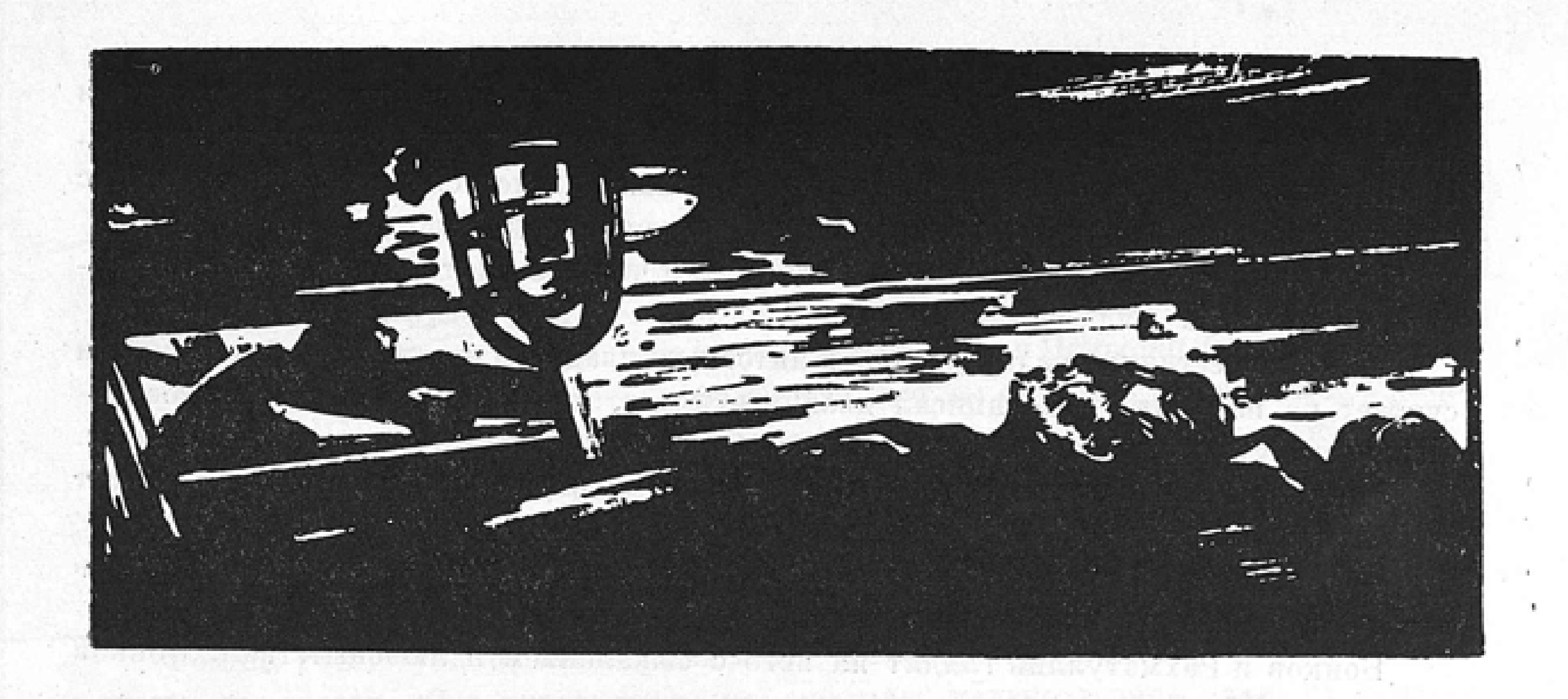
— А я ее еще корытом назвал.

В ногах нет сил, и все четверо опускаются на палубу. Смотрят на спокойный океан.

— Все-таки будем жить,— убежденно шепчет Рахматуллин.

Все помолчали. Плеск воды.

— Сколько?— спросил Бойков, глядя за корму.



Невдалеке, вокруг баржи несутся, стригут воду два акульих плавника.

— Будем,— упрямо шепчет Рахматуллин.

Судовой журнал. Начатая страница. *25 февраля.* (Цифра 25 зачеркнута, вместо нее написано 26.) *Кончается вода. Пьем по два глотка в день. Кончаются кранцы. Больше топить нечем.*

Голос Фомина:

— Пора пить...

Кухонным ножом рука пилит автомобильную покрышку. Рука слабая, нож не берет толстую резину, срывается. Подгорный отирает рукавом пот с лица. Остальные сидят в рубке. Бойков смотрит на работу Подгорного, Фомин — на чайник с водой. У Рахматуллина на коленях судовой журнал. Он подымает голову, воспаленный взгляд на Фомина. Тот повторяет хрипло:

— Время пить...

Все молчат. Вокруг — ясный день, спокойный океан.

Фомин привстает с места.

— Чего молчите?— горячим шепотом выдыхает он.— Вот вода! Полчайника! Для чего бережем? Себя обманываем. На том свете она без надобности... Хоть раз поживем, как люди! Досыта... напьемся!..

Дикие, замутневшие глаза Фомина устремлены на Рахматуллина. Тот сидит неподвижно, смотрит в журнал. Только губы дрогнули.

— Молчи, Коля, молчи,— быстро говорит Подгорный.

— «Молчи»? Из-за тебя сколько воды вылили! Бросался в океан... лучше бы выпить ее!

— Коля, Коля, зачем ты...— говорит Бойков.— Как ты можешь?..

Рахматуллин, посмотрев на Фомина пристальным взглядом, неожиданно берет чайник и ставит перед ним.

— На, пей, Коля. Один пей. Досыта...

Сказал это спокойно, без тени упрека, и внимательно смотрел на Фомина. И остальные молчат — лишь смотрят.

Фомин жадно поглядел на чайник, на отчужденные лица ребят, искра сознания вспыхнула в глазах — и он медленно отворачивается от чайника, от этих взглядов... В это время качнуло баржу — и Фомин испуганно хватается за чайник, и сейчас же, стыдясь, что это могли не так понять, отдергивает руки.

Тишина. Мертвенно в океане. Молчат все четверо. Потом Рахматуллин спросил, согнувшись над журналом:

— Какое сегодня число? Двадцать пятое или двадцать шестое?..— Рахматуллин считает на пальцах.— Я написал двадцать пятое, а сегодня двадцать шестое...— Медленно, утомленно считает по пальцам и повторяет тихо:— двадцать шестое...

Подгорный отрывается от работы, с неожиданной заинтересованностью глядит на Рахматуллина:

— Двадцать шестое февраля!.. Я ж, братцы, именинник сегодня. Двадцать лет...— в голосе его слабая радость.

Бойков и Рахматуллин глядят на него с сожалением и любопытством. Бойков грустно улыбнулся:

— А я за год до войны родился. А ты, Фомин?

— На год старше...

Бойков повернулся к Рахматуллину с тем же интересом:

— А ты, Закир?

— Я тоже...

— Тоже на год старше?

Рахматуллин медлит. Ему как-то неловко признаваться, что он однолеток Бойкова, словно это унижает его командирские достоинства. Все же признается честно:

— Нет, твоего года.

Удивление на лице Бойкова. И даже разочарование как будто:

— А я думал, ты самый старший...

И тут они слышат бульканье воды. Фомин наливает воду. А они сидят, боясь обернуться, а плеск воды все слышнее, все ближе как будто.

И стукнул чайник.

Фомин ставит четыре кружки. Три из них налиты до половины, четвертая — до краев. Эту полную кружку он ставит перед Подгорным.

— Возьми, Петро, от нас от всех. Больше подарить нечего.— Он виновато поднял глаза на ребят и сейчас же опустил.— День рождения все-таки...

— А у меня день рождения не скоро...

Бойков, глядя на полную кружку, облизал сухие губы. Он еще не успел подумать, что говорит, а, сказав, смутился.

Фомин, стараясь забыть все, что было, с заблестевшими глазами положил руку на плечо Подгорного:

— Пусть тебе, Петро, еще четыре раза по двадцать стукнет.

Но Подгорный берет свою кружку и мужественно отливает из нее в остальные кружки так, чтобы везде было поровну. Растроганно говорит:

— Зачем так? Нехай всем нам прожить еще четыре раза по двадцать.

С ним не спорят. Подняли кружки, медленно, торжественно пьют.

Фомин стукнул пустой кружкой по столу:

— Эх, и сыграю я вам! Гулять, так гулять!

Бойков:

— Печка тухнет. За кранцем схожу...

Он выходит на палубу, а за спиной заиграла гармошка.

В рубке Фомин разводит гармошку, возбужденно говорит:

— Пусть нам будет пять раз по двадцать! Мы будем жить. Будем жить!..

Играет: «Это ничего, что мы солдаты...» Рахматуллин и Подгорный тихо, неуверенно, стыдливо начинают подпевать: «Это ничего, что мы солдаты, далеко теперь ушли от дома...» Изможденные, обросшие лица, запавшие глаза. И эти изможденные лица обмякли, а на запавших глазах слезы. Поют.

Лицо Бойкова. Он вытаскивает кусок кранца. Взгляд обостряется, рука лезет в щель возле стока воды, глубже, глубже. И неожиданно напряженное лицо озаряется счастливой улыбкой. Бойков что-то вытаскивает наружу.

Фомин, Рахматуллин, Подгорный поют. Те же истомленные, размякшие лица, слезы на глазах. «Это ничего, что мы, солдаты, далеко теперь ушли от дома...» В дверях счастливый Бойков, ладони держит ковшиком, в них, как драгоценность, несет картофелину:

— Глядите!

Музыка обрывается.

Ночь. Звездная ночь над океаном. В верхнем трюме баржи, в неоткаченной воде плещется между бортами свет звезд. Блестят стекла рубки, блестят мокрые леера, смутно угадываются очертания всей баржи. Под ней — океан, ночью особенно бездонный. Над нею — небо. Когда смотришь в небо — баржа стоит на месте. Глянешь вниз — плывет она среди волн, лижущих ее борта. На всем своем теряющемся вдали пространстве океан отражает звездный свет.

У самой рубки, на палубе, сливаясь с нею, сидит кто-то закутанный в одеяла. Это Бойков.

В рубке зашевелилась крышка люка в полу, приподнялась, побыла так приоткрытой — захлопнулась. Некоторое время оставалась неподвижной. Потом вздрогнула и начала медленно подыматься. Крышка люка боролась с человеком, всей своей мертвой тяжестью сверху давила на него — вот-вот захлопнется. Человек был слаб. Медленно, с остановками он приподнял и откинул крышку люка, с трудом вылез в рубку Рахматуллин. Передохнул. Подошел к компасу, сверил направление, посмотрел на океан, на баржу.

И только сейчас заметил Бойкова. Отчего-то первая мысль была тревожной. Рахматуллин осторожно подошел, вгляделся. У Бойкова бледное, особенно бледное ночью, заросшее лицо, втянувшиеся щеки, большие на худом лице глаза. Они влажно блестели.

С отлегшей от сердца тревогой Рахматуллин заговорил грубовато:

— Ты вот так не сиди один. Ночью особенно...

— А что?— слабым голосом спросил Бойков, не шевелясь.

— Волна смоет и не услышит никто. Мы теперь такие — каждого ветром шатает.

И Рахматуллин сел рядом. Некоторое время молчали.

— Красиво как,— задумчиво сказал Бойков.— Небо и вода, а как красиво!

— А,— махнул рукой со вздохом Рахматуллин, от которого все заслоняла забота.

Помолчали. Это тихий ночной разговор, когда слова кажутся отрывочными, потому что между словами — молчание — тоже разговор, только не вслух.

Теперь, когда они молчат, снизу из кубрика слышна гармошка.

— Странно,— сказал Бойков и замолчал.

Это заговорил человек, у которого на лице остались одни глаза, у которого уже не было физических сил, которому жить оставалось, быть может, несколько дней. Рахматуллин смотрел не на океан, он смотрел сбоку на Бойкова, стараясь что-то понять.

— Говори,— попросил Рахматуллин тихо.

Бойков слабо улыбнулся.

— Нас несет сейчас, как первых мореплавателей. Как тысячу лет назад. Странно... Ведь теперь человек часов за восемь перелетает океан. А мы — как тысячу лет назад.

Рахматуллин сидел задумавшись. Машинально потянулся к карману за кисетом и тут же отдернул руку. Он волновался. Но это внутренне, а внешне это выразилось только в том, что он стал искать кисет. Внешне он был спокоен. Он сидел, слушал. Он умел слушать.

— А все же нам легче...—опять негромко заговорил Бойков,—в нас... в нас опыт всех веков. Мы, может, не замечаем, а мы с этим уже родились...

Рахматуллин сделал движение, как будто потрогать что-то хотел.

— Как это?.. Расскажи...

По свойству характера ему неловко было признаться, что он не понимает. Но Бойкову он доверял.

— И в тебе опыт, и во мне — во всех нас,— проговорил Бойков.— Мы же знаем, его можно переплыть. Только у нас сил нет. Сил нет,— повторил, будто выдохнул Бойков, глядя на океан.

Рахматуллин долго молчал. Заговорил тихо, заметно волнуясь:

— Пять лет было—отца убили на фронте. Мать, две сестры. Совсем дети... Шесть классов кончил — работать пошел. Уходил из школы — жалел. Сколько сил было! О, сколько сил!— перевел дыхание.— Ты все читаешь. Хорошо. Много читал, много людям объяснить можешь. А я — мало читал. Некогда было.

Тихо. Плещет вода о борт баржи.

— А мы — как тысячу лет назад,— опять повторил Бойков.

Два человека сидят на палубе тесно друг к другу, две темные фигуры. Через их спины — океан, отражающий свет звезд.

Теперь, когда они молчат, снизу, из кубрика, слышней гармошка. Там тускло горит фонарь над холодной печью. Сидя на койке под низким потолком, Фомин тихо наигрывает что-то грустное, деревенское, приникнув ухом к гармони. Подгорный на другой койке. Фомин не замечает его, забыл о нем: он играет сейчас для себя, прощается с гармонью. А Подгорный слушает. И такое у него сейчас хорошее, душевное лицо, когда он слушает песню.

— Це наша,—сказал Подгорный. И неожиданно, подпершись по-бабьи, стал подпевать тонким, не своим голосом. Всхлипнул.

— Як ты, Мыкола, цэ знать можешь, кажи мэни? Ты ж не жив на Вкраини.

Фомин свел меха, вздохнул вместе с гармонью.

— Грай ще,— попросил Подгорный.

— Все! Отыгрались!..

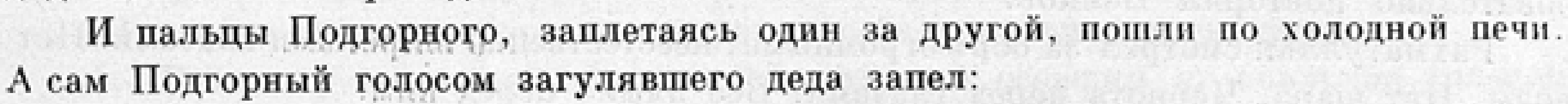
Лицо у Фомина жесткое. Достал ножик, сжав губы срезает кожаные части гармони. Подгорный смотрит на него. И постепенно на лице Подгорного все другие чувства затопляет жалость к товарищу. Он понимает: Фомину сейчас тяжелей.

Переворачивая гармонь, Фомин свел меха. Они только вздохнули сквозь дырку, звука не получилось. И тогда Подгорный, чтобы развлечь товарища, сказал:

— А ты нэ журись. Хочешь, я тебе без музыки станцюю?

— Танцор!..Ты встать-то можешь?— грустно спросил Фомин.

— А я — сидя... Ось бачь.— Це дид пьяный с базара идэ...



И пальцы Подгорного, заплетаясь один за другой, пошли по холодной печи. А сам Подгорный голосом загулявшего деда запел:

— О це добре загулявси...

Пальцы, стоя на месте, покачивались. И вдруг мелкой, семенящей рысцой трусливо побежали в сторону.

— Жинку увидал!— пояснил Подгорный.

Совсем другая походка была у «жинки». По одному тому, как переступали пальцы, видно, что деду достанется.

— Це його жинка,— опасливым шепотом сообщил Подгорный.— Ось щас будэ диду по потылыце.

Фомин смотрит вначале отчужденно, но постепенно заинтересовывается. Положив руки на остатки гармони, опершись на руки подбородком, следит повеселевшими глазами за пальцами Подгорного.

— А це — козак неженатый, — старается Подгорный. — Гопака танцюю...

Фомин смеется. Смеется голосом, лицом, а глаза холодные, глаза не смеются.

Наверху, на палубе, слышны какие-то странные звуки: не то смех, не то рыдание. Рахматуллин и Бойков прислушались. Снова тишина. Будто почудился обоим этот неестественный смех. Бойков поднял глаза, долго смотрел на звездный океан, на этот мертвый черный простор, и вдруг сделал движение подняться, прошептал:

— Закир, смотри... что это?

Рахматуллин поднял лицо, всмотрелся, чуть наклонясь вперед, неверяще,бессильно провел рукой по лицу. В темном океане, в метрах двадцати от баржи, покачиваясь, тускло блестя в звездном свете, плыл странный круглый предмет, похожий на шар. Его движение угадывалось по тому, как он загораживал блики звезд в воде. Оба переглянулись — напряжение мелькнуло на их исхудавших, бледных лицах. Бойков выдохнул: —

— Сюда плывет!..

— Мина,— хрипло выговорил Рахматуллин.— С войны плавает...

Первым встал с затруднением, шагнул к борту Бойков. Рахматуллин попробовал подняться следом. Сразу не получается. Оперся руками, встал, продвинулся к лееру, схватился за него, глядя в океан. Черный шар, слабо светясь, приближался к барже, и баржа приближалась к нему. Пространство между ними заметно сокращалось.

— Дай багор, ребят позови, всех наверх, быстрей...— еле слышным голосом подал команду Рахматуллин.

А круглый шар уже прыгал на легкой волне в десяти метрах от борта баржи. Послышался крик Бойкова в рубке:

— Ребята, наверх!

Шар, ныряя, металлически отсвечивая, был уже в пяти метрах от борта. В эту минуту, пошатываясь, Бойков подал багор Рахматуллину, а тот, нецепко схватив его, опустил руки, сжимавшие багор, сел от бессилия, от этой тяжести в руках. Сделал попытку подняться, прохрипел:

— Горючее бы... Моторы бы включить... Ушли бы от нее...

— Сержант... Закир, дай багор. У тебя сил нет. Я смогу... оттолкнуть ее,— требовательно повторял Бойков.

Рахматуллин смотрел за борт огромными, неестественно широкими глазами. Нет воды. Нет шара. Чернота перед глазами. Все плыло перед ним.

— Повторяться стало,—прошептал Рахматуллин. И точно сдирая что-то, провел рукой по лицу.

Бойков схватил багор, шаг — к борту. Повернулся.

— Сзади держи меня!

Тихо подвигаясь, шар уже был в полуметре от борта. Стеклянный зловещий блеск исходил от него. Тяжело дыша, Бойков держал багор. Шар ближе, ближе. Багор повис над ним. Неловко прикоснулся, соскальзывая, слабо оттолкнул. Шар нырнул и вновь вынырнул, покачиваясь, будто смертельная тяжесть глухо спрятанного в нем заряда вытолкнула его наверх. Шар опять приблизился к борту баржи. И снова багор, соскальзывая, оттолкнул его.

— Нет, нет!— быстро, невнятно повторял Бойков.— Ребята бы вылезли...

Рахматуллин держал его сзади, преодолевая слабость. Медленно выползали на палубу Фомин и Подгорный. «Что там?»— голос Фомина за спиной у Рахматуллина. И, услышав этот голос, движение позади себя, странно и напряженно подобрался Рахматуллин, затрудненно сказал Бойкову:

— Дай багор,— и сбоку нащупал багор в руках Бойкова.

— Это не мина!— послышался слабый вскрик Бойкова.— Шар какой-то...

Теперь Рахматуллин у борта. Держал багор, смотря вниз. Выждал. Снизу подцепил багром этот предмет.

— Нет, не мина,— с трудом дыша, сказал он.— Поплавок...

Стеклянный шар, мутный, сильно обросший солью, лежит на столе кубрика. Бородатые лица вокруг него. В руках Бойкова вынутая из шара записка. Желтый листок рисовой бумаги, полусгнившей по краям. Иероглифы. Хотелось бы, но не прочтешь. Бойков удивленно вертит в пальцах записку. Рахматуллин берет ее.

— Тоже, как мы, наверное,— сказал Рахматуллин.

— Прочесть бы.

— Ребята,— сказал Бойков,— давайте тоже бросим записку. Вот же нашли... Это иероглифы. Японцы...

Сгрудившись, все уже с другим чувством смотрели на записку в его руках.

— На ней год есть,— сказал вдруг Фомин. И тут все заметили в нижнем левом углу бумаги почти стершиеся от сырости цифры: *«1939»*. Каждый молча прочел их. Молчание было тягостным и долгим. А за окном рубки колыхался океан, необъятный как вечность.

— Двадцать один год проплавала,— высчитал Подгорный.

— И к нам попала,— Фомин усмехнулся.

Тогда Рахматуллин достал из нагрудного кармана гимнастерки сложенную бумагу, расправил на столе.

— Пиши ты,— сказал он Бойкову.

При свете фонаря Бойков ждал с карандашом в руке. Рахматуллин стоял перед ним. Словно чувствуя некую новую для него ответственность, он волновался и не мог найти слов. Стоял Фомин. Подгорный. То, что напишут они сейчас в записке, это, быть может, последние слова, которые суждено им сказать людям.

— Нас...— несмело предложил Бойков: — Нас было четверо советских солдат.

Никто не заметил, что они говорят о себе в прошедшем времени.

— Пиши,— утверждая, сказал Рахматуллин осевшим от волнения голосом. И пока Бойков писал, все трое следили за его рукой, а у Рахматуллина шевелились губы, повторявшие про себя слова. Дождавшись конца фразы, он сказал:

— Пиши: «Все четверо — комсомольцы!»

— Унесло в океан семнадцатого января,— подсказал Фомин.

— Год напиши,— добавил Рахматуллин. Подгорный тем временем незаметно вышел. А Рахматуллин, следя за рукой Бойкова, продолжал:

— Сегодня сорок пятый день. Продуктов нет. Течением и ветром несет на юго-юго-восток.

— Тут что-нибудь...— сказал Бойков.— Ведь если люди читать будут... —

— Не надо,— сказал Рахматуллин, — Поймут. Пиши: «Пока силы есть, будем держаться. Просьба ко всем, кто найдет записку, переслать ее нашим семьям...»

В рубке опять появился Подгорный с банкой краски и клочком материи в руках:

— Наш флаг нарисуем. Пусть под нашим флагом.

И стеклянный шар, двадцать один год проплававший в океане, вынутый из воды на короткое время, был снова сброшен с борта в океан. Четверо ребят смотрели, как он отдаляется, сносимый волной, то появляясь, блестящий при свете звезд, то исчезая; флаг на нем уже терялся в сумраке. Шар уносил их записку, они смотрели вслед и прощались с чем-то очень большим.

Судовой журнал. Тихо листаются страницы с записями. Последняя страница. Слабый, крупный, корявый почерк. Строчки срываются вниз. Последняя запись.

3 марта. Мы сорок седьмой день в океане. Вчера съели гармонь. В день пьем по два глотка воды. Скоро нечем будет топить. Местонахождение определить не можем.

Кубрик. Тишина. Четверо обессиленных людей лежат на койках. Безжизненные лица. Живы только глаза. На крайней койке слабо пошевелился Бойков. Смотрит на свою руку. Согнул и разогнул бессильные пальцы. Он смотрит на них пристально, серьезно, с тихим изумлением.

Фомин лежит на спине, руками придерживает сидящую на груди куклу. Пальцы как будто поглаживают ее. Голова запрокинута. Смотрит в потолок.

С соседней койки бессильно свесилась широкая костистая, сильно похудевшая рабочая рука. Это рука Подгорного. Он лежит на койке, тоже на спине, глаза закрыты.

Рахматуллин тоже лежит на спине, в руках держит перед глазами вырезанную из газеты карту. Но даже эту бумажку нет сил держать. Руки опускаются, карта лежит на груди.

Тишина.

Бойков сгибает и разгибает пальцы, лицо углубленное, печать значительной задумчивости на нем. Голос Бойкова — его мысли:

«Одна мать вспомнит. А людям — нечем... Думал на Венеру лететь... Неужели умрет все, о чем думал? Все!.. Я не хочу так быстро умирать. Не хочу!.. А как же мать?»

Запрокинутое лицо Фомина, руки, придерживающие на груди куклу. Голос Фомина — его мысли:

«Я никогда по-настоящему не любил тебя, и когда мы с тобой знакомились, и когда свадьбу играли, и когда ты провожала меня в армию, и когда я писал тебе письма — не любил. Не умел... Митьку тогда избил до крови за то, что он пошел с тобой. Зачем?.. Не от любви, от обиды за себя. Себя любил, не других. Только теперь я люблю тебя. Как бы мы стали жить... С тобой, со всеми... Может, уже родился сын. Даже в руках не подержал. Ничего не понимал. А может, он на меня будет похож. Все что-то от меня останется на земле...»

С напряжением чуть поднял голову, смотрит на Подгорного. Медленно, непослушными пальцами расстегнул ремешок, снял с руки часы. Положил их на одеяло Подгорного.

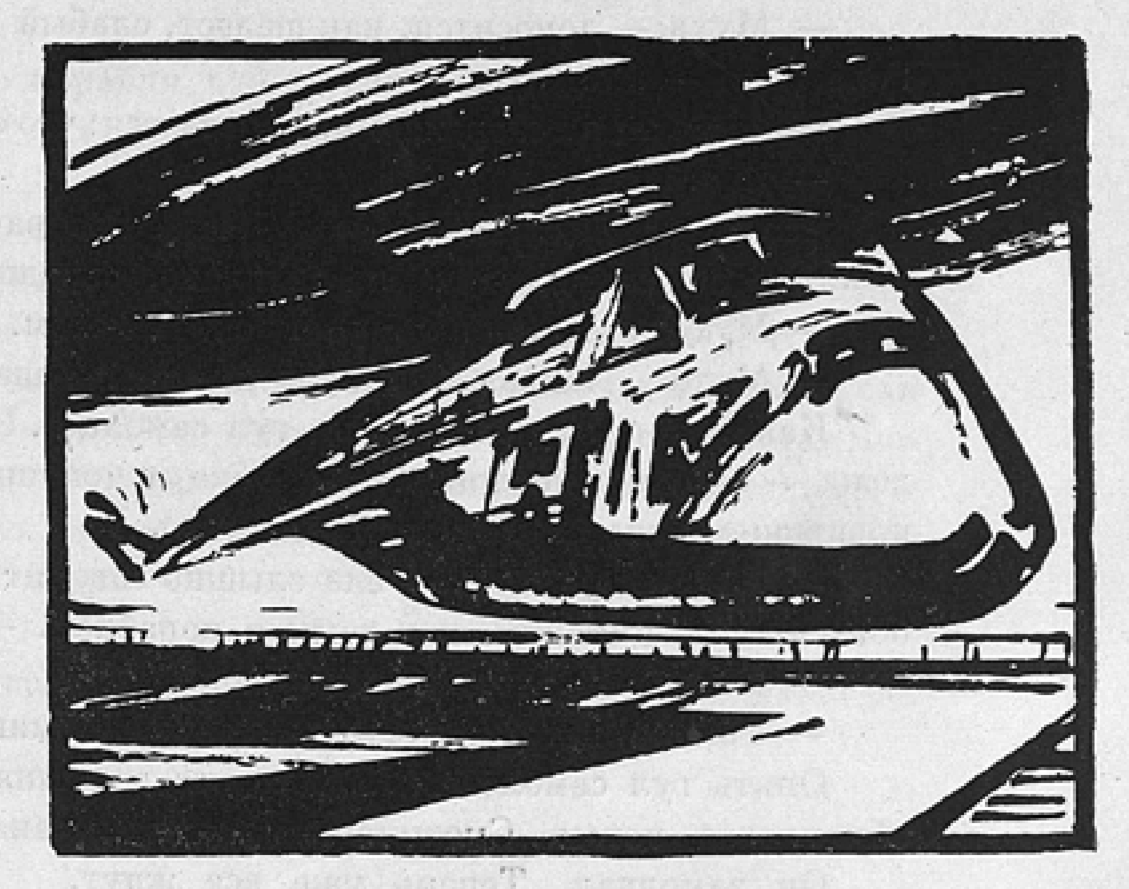
— Петро... возьми... ты часы хотел...

Уронив с койки руку, закрыв глаза, лежит Подгорный. Свешенная рука медленно поднимается, падает на грудь. Голос Подгорного — его мысли:

«А еще любил я утречком рано на тракторе... Солнце греет в спину. От мотора теплым маслом пахнет. Хорошо... Кусты мокрые, а в кустах птицы возятся... Хорошо... Машина сильная, плуг в пять лемехов, землю режет... Спиной, плечами эту силу чувствуешь, в груди даже холодит от радости. Хорошо... Океан не люблю. На землю бы... Еще бы проехать. Всю бы жизнь так. Больше ничего не надо...»

Лицо Рахматуллина смотрит в угол кубрика. Его голос—его мысли: «Я боюсь умереть первым. Я должен держаться. Они не спрашивают, но они все время ждут от меня чего-то... Я отвечаю за них, а что я могу?.. Если бы их не было, я бы всего этого не выдержал. Только бы не умереть первым. Мне очень плохо... Мне нужно встать, растопить печь... Нужно... Они не должны видеть, что мне плохо... Нужно...— Пошевелился. Пауза.— Не могу...»

Рахматуллин поворачивает с трудом голову, подтягивается, опираясь спиной об угол, усаживается, говорит через силу:



— Скоро весна. Начнется навигация. Нас найдут.

Никто не ответил, не пошевелился. Рахматуллин видит их лица, замкнутые, бесстрастные. Говорит хрипло:

— Было два корабля, будет и третий. Заметят...

Трое по-прежнему молчат.

А наверху океан покачивает борт баржи. Вдали по океану идет этот третий корабль. Он не замечает баржи. Медленно скрывается за горизонтом. Пустая палуба баржи, лежит половина кранца, покачивается раскрытая дверь в рубку.

Скрылся корабль, садится солнце. Одинокая баржа качается в океане. Печальный крик чаек. Темнеет.

С другого конца океана подымается солнце. На палубе ничего не изменилось, мокрые доски, лежит половина кранца, раскачивается дверь в рубку. Тихое утро, спокойный океан.

Кубрик. Лежат закрытые до подбородка люди, не двигаются. Неизвестно, живы ли. На полу возле койки Фомина валяется кукла. Вода в чайнике с открытой крышкой и заткнутым носиком. Возле нее кружки и бритвенный стаканчик, которым отмеряли воду. Мятая карта, вырезанная из газеты. Кажется, вещи живут уже своей отдельной жизнью.

Рахматуллин внимательно оглядывает всех. Бойков лежит с закрытыми глазами.

— Витя!— позвал Рахматуллин. Тишина. Сначала Фомин, потом Подгорный зашевелились. Смотрят на Бойкова. Тревога. И наконец ответ:

— Я не сплю.

Голос тихий, бесцветный. Бойков открыл глаза. Странно улыбнулся:

— Ребята, если кто почувствует, умирать будет, пусть скажет. Простимся.

Молчание. Рахматуллин чувствует, надо что-то сказать. А что? И опять тихим голосом говорит Бойков:

— А кто последний, пусть на стене наши имена напишет... — С усилием перевел дыхание.— Все-таки мы долго продержались... Когда-нибудь найдут...

С великим напряжением воли Рахматуллин шевелится. Жизненных сил нет, одной волей заставляет себя сползти с койки. Все смотрят на него и удивляются, что он еще может встать. Хватаясь за вещи, добрался он до печки. Голова кружится, дрожат руки. Нащупывает ими ножик на полу. Пытается отрезать от кранца кусок. Нож срывается, нет силы в руках. Берет что осталось от кранца, целиком заталкивает в печку. Говорит с одышкой:

— Вот печь растоплю... Тепло будет...

Загорается в печи обрывок газеты.

— Муха,— доносится, как шелест, слабый полувопросительный голос Бойкова. Голос его — как бред.

Рахматуллин осторожно оглядывается: что с ним? И так же осторожно, с опаской:

— Что, Витя?

Все молча, со слабым беспокойством поворачивают головы в сторону Бойкова. Он лежит неподвижно, щека на подушке, следящими глазами наблюдает за мухой.

— Муха здесь,— повторяет он шепотом.

— Муха... живая... откуда ж она?— шепчет Подгорный.

Какой-то гул, похожий на гул самолета. Но после стольких дней, стольких надежд — страшно поверить. И все же прислушиваются. Никто не двигается. Остановившиеся глаза. Нет, померещилось...

— С нами дрейфует,— еле слышно говорит Рахматуллин, а лицо застыло, будто боится галлюцинаций, как тогда с кораблем. — И ведь что-то ест.

— И пьет,— добавляет Бойков.

— Только вот не курит,— шепчет Фомин.

Опять гул самолета. И опять все вслушиваются. Страшно поверить, страшно обмануться потом. Смотрят на Рахматуллина.

Он замолчал. Теперь уже все ждут.

Оглушающий гул самолета пронесся над баржей. Хватаясь за печку руками, Рахматуллин подымается, ползет вверх, по ступеням. Все зашевелились. Рахматуллин лезет, лезет Люк. Не может поднять крышку. Огромной тяжестью крышка давит сверху. Руки бессильны. Пытается поднять ее плечом, спиной. Еще чьи-то две руки подпирают крышку. Она не поддается.

Сверху по палубе проносится тень самолета. Крышка люка неподвижна. Снова тень самолета и неподвижный люк.

Внизу Рахматуллин и Фомин со зверскими лицами, хрипло дыша, пытаются открыть крышку люка. Вчетвером к ней нельзя подступиться, Подгорный и Бойков подпирают снизу. Завизжали петли. Свет солнца резанул по лицам.

Солнце в рубке. Из люка в рубку вылезает Рахматуллин. Проносится самолет. Маленькая баржа, маленький человек на ней.

Вылезли Фомин. Подгорный. Держась за косяк двери, задыхаясь, стоит Бойков. Сел у двери. Дергаются губы. Не то заплачет, не то засмеется.

Самолет скрылся. Четверо, поддерживая друг друга, стоят на палубе; поддерживая друг друга, смотрят в ту сторону, где скрылся самолет.

Из-за океана начинает подыматься огромный корабль. С него взлетают четыре крошечных издали вертолета. Они быстро приближаются. Они уже кружатся над палубой баржи. А на палубе стоят, поддерживая друг друга, четверо ребят. Они смотрят на вертолеты.

— Не наши,— говорит Рахматуллин.

Низко, метрах в пятнадцати над палубой, повис вертолет. Из дверцы сбрасывается трос с петлей. Он качается над палубой, его сносит ветром. Ребята переглядываются, смотрят на Рахматуллина. Петля качается. С океана, с приблизившегося авианосца кричат в усилитель по-русски:

— Помощь вам!.. Помощь вам!..

И теперь, в присутствии чужого корабля, чужих вертолетов, это опять солдаты, подчиняющиеся команде старшего из них, Рахматуллина. И, наконец, Рахматуллин тихо подталкивает Бойкова:

— Давай, Витя...

Бойков движется к петле. Ее сносит. Фомин пытается поймать. Петля перемещается то к одному, то к другому борту, а ребята ослабели, не поспевают за ней. Каждый ловит эту петлю и чувствует, что с вертолета тоже пытаются помочь. Вертолет сам в этот момент — доброе, живое существо. Над ними висят еще два вертолета. Фомину удается поймать петлю. Он помогает Бойкову надеть петлю. Бойкова подымают вверх, и трое снизу смотрят на него. Впервые их не четверо, а трое. Мгновенное чувство утраты.

Палуба сверху. Спускается новая петля. Видно, как Подгорный надевает ее. Двое других помогают ему.

И вот только двое на палубе. Фомин говорит Рахматуллину, держа петлю:

— Сержант, ты...

— Лезь!..

— Один не сможешь...

— Лезь...

Рев моторов. Вертолеты висят над палубой. Видно, как подтягивают Фомина. На барже — один Рахматуллин.

Петля над палубой. К ней тянется рука, но петля уходит в сторону. Напряженное и упрямое лицо Рахматуллина. Оглушающий рев моторов.

Шатающаяся фигурка охотится по палубе за петлей. Вот-вот человек ее схватит, но рука не достает. Рахматуллин держится за леера, глядит на петлю, вытирает пот со лба. Снова идет вдоль рубки, за рубку.

Петля перед глазами. Внизу в открытом трюме плещется вода. И Рахматуллин тянется к петле. А когда протягивает руку, две петли расходятся в стороны... Пустота. Неожиданно вода снизу кинулась навстречу Рахматуллину. Он падает в открытый трюм, в воду. От удара приходит в сознание, сидит мокрый, измученный, глядит вверх. А над ним, оглушительно ревя моторами, висят странные птицы. Огромные до нереальности. Одна совсем низко, две других выше. Видит он это или чудится? Рев моторов, плеск воды, измученное, ошеломленное лицо Рахматуллина. Он уже не в силах охотиться за петлей. Он только смотрит.

И тогда сама петля начинает искать неподвижного человека. Вертолет снижается, ведет петлю прямо на Рахматуллина. Промахнулся. Медленно развернулся, снова ведет петлю. Ближе, ближе, ревущий моторами вертолет движется медленно. Петля повисает над Рахматуллиным. Тот хватает ее, пролезает.

В вертолет втаскивают мокрого, обессилевшего человека. Он без сознания.

Рахматуллин открывает глаза. Из мутной пелены — крупные лица: веселое, улыбающееся лицо летчика в шлеме и лицо Фомина. Оно встревожено.

— Америка!.. Рашен!..— кричит довольный летчик и хлопает себя и Фомина.

— Баржа,— говорит Рахматуллин и, держась за Фомина, при его помощи садится.— Баржа там... Ее как же?..

Летчик кивает радостно — мол, понял:

— Рашен!.. Америка!..

Он рад всему этому приключению, тому, что он хороший парень, они хорошие парни, и вообще все хорошо.

А внизу под вертолетами, перемещаясь в сторону, удаляется покинутая баржа.

Толпа матросов около дверей каюты. Оживление. На английском языке в возбужденном разговоре слышатся слова: «Сорок девять дней... сорок девять!» В руках одного разговорник, другой заглядывает ему через плечо. Они перебрасываются ломаными русскими фразами:

— Как много вы стары?

— Что ваше имя? О!

Оба довольны.

Раздвигая толпу, с кружкой в руках идет один из матросов. Матрос с разговорником обращается к нему:

— Как много вы стары? Йес?..

Но матрос с кружкой важно отстраняет его.

Каюта. Ребята сидят у стола. Фомин жадно курит

Корабельный врач проверяет у Бойкова пульс. Матрос с кружкой задержался у двери. Взгляды всех четверых устремлены на кружку. Врач отпустил руку Бойкова, матрос подает ему кружку. Врач передает ее Бойкову. Тот отпил, передает Подгорному, что-то сказал тихо, так, что нельзя расслышать, и улыбнулся.

— Что он сказал?— спрашивает врач по-английски.

Матрос, принесший кружку, понимал по-русски, он быстро заговорил. Слова его переводятся:

— Он говорит, там у них остался чайник... По глотку воды... Они экономили... Не пили... Жалеют теперь...

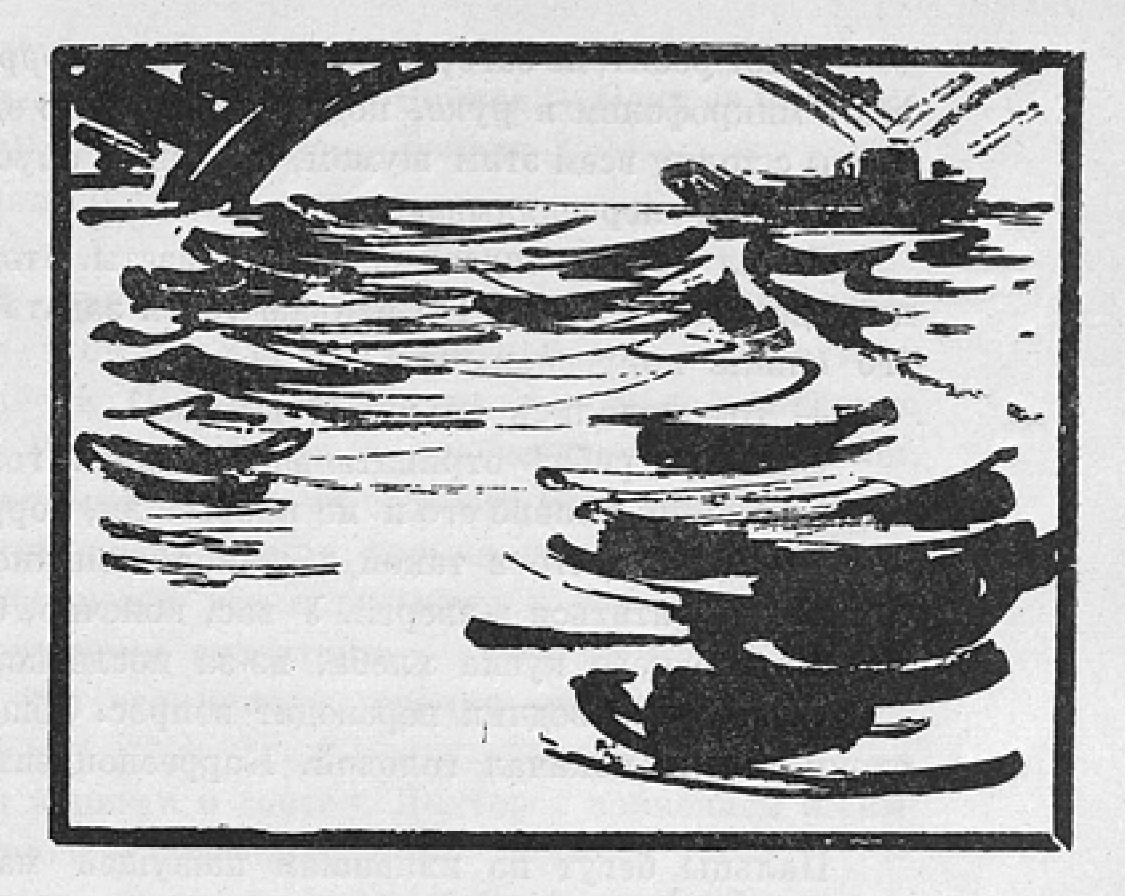
Что-то дрогнуло в лице у врача. Он быстро заговорил по-английски, а матрос переводит Бойкову:

— Это тебе одному... Тебе... Пей... Много пей... Сейчас всем будет вода... Принесут всем...

Но Бойков все же отдал кружку Подгорному. Отпив, тот передает Фомину. Фомин после себя передает Рахматуллину.

За этой процедурой питья со стороны следит капитан — человек с твердым, властным лицом военного. Он много старше этих мальчиков, много испытал, он не склонен к умилению.

В дверь с подносом входит повар-малаец. На подносе — вода в стаканах и несколько пачек сигарет. Двери за ним уже не закрываются. В них сперва по одному, а потом гуще просачиваются матросы. Они окружают ребят. Что-то говорят им, объясняются жестами, улыбками. Суют сигареты. Один протягивает Бойкову зажигалку. Объясняет что-то по-английски, видит, что его не понимают, тычет в надпись на зажигалке, просит матроса, который принес кружку, перевести. Тот переводит.



— Это невеста... Невеста... Ее имя (показывает на зажигалке). Подарила.

А матрос в это время радостно кивает, тычет в себя и в надпись на другой стороне зажигалки. Опять переводят:

— Его имя... Гарри...

И матрос, подаривший зажигалку, еще радостней закивал.

— Как вы, ничеффо себя чувствуете, мой сударь?

Это уже несколько раз пытается спросить матрос с разговорником. На лицах всех матросов, повара, врача — хорошее, доброе, человеческое выражение. Повар-малаец обращается по-английски к матросу, который стал теперь за переводчика, и тот переводит его слова:

— Он говорит, народное русское кушанье — беф-строганов... Он знает... Он приготовит по книге... Он хорошо готовит.

Врач отходит к капитану. С тем же добрым выражением лица, говорит, глядя на матросов, которые, отчаянно жестикулируя, обступили русских парней.

На лице капитана, крупном, суровом лице,— тоже непроизвольное выражение доброты. Но во взгляде его появляется ирония над доктором, над собой, над этим неожиданным для него самого чувством доброты. Он профессиональный военный и не забывает об этом даже сейчас.

Над палубой авианосца висят вертолеты. Они один за другим, разворачиваясь, садятся на палубу.

Один из вертолетов, только что спустившийся на палубу. Из него поспешно выскакивают увешанные фотоаппаратами репортеры.

Многоликая толпа на палубе— корреспонденты различных газет. Шляпы, береты, лысины, проборы, шум голосов, суета, на всех лицах — сенсация! Дюжие матросы сдерживают прибывших. Выходит капитан, корреспонденты плотно обступают его. Капитан поднимает руку, призывает к тишине. Категоричным голосом военного, привыкшего отдавать приказания, объявляет:

— Парни еще слишком слабы. Пресс-конференция будет короткой. Десять минут, не больше.— Указывает на часы, поворачивается к корреспондентам спиной.

Те с шумом ринулись вперед.

Обширный зал кают-компании полон корреспондентов — возбужденные, они сидят за столами. Неясный гул голосов. В руках блокноты и фотоаппараты, кинокамеры. Кто-то пристраивает возле себя портативную машинку. Пожилой репортер радиовещания суетится, тянет провод с микрофоном. Вспышки ламп. Очередной корреспондент задает вопрос...

У ног ребят, не загораживая их от фотокорреспондентов, ползает пожилой человек с микрофоном в руке, подставляя его то одному, то другому. Ребята несколько сбиты с толку всем этим шумом, особенно смущает пожилой человек, ползающий у ног; ребята переглядываются.

Встал корреспондент солидной газеты. Это не восторженный, это знающий себе цену деловой человек. Но раньше успел задать вопрос другой, высунувшийся из-за его спины корреспондент:

— Вы молились во время шторма?

Один из ребят отрицательно покачал головой.

Спокойно, словно его и не прерывали, корреспондент солидной газеты говорит:

— Я знаю, что в такой обстановке можно потерять человеческий облик, сойти с ума, превратиться в зверей. У вас, конечно, были ссоры, может быть, даже драки из-за последнего куска хлеба, из-за последнего глотка воды.

Офицер-переводчик переводит вопрос. Общее любопытство. Снова один из ребят отрицательно покачал головой. Корреспондент задает новый вопрос...

Пальцы бегут по клавишам пишущей машинки.

Целый каскад прессы. Кричащие заголовки, фотографии. На одних — изможденные, с запавшими глазами, бородатые лица. На других — четверо молодых ребят в пилотках, лица крепкие, веселые. Фотографии баржи. Газеты и журналы на разных языках. И снова заголовки. Стуку пишущей машинки вторит писк радиосигналов, голоса радиодикторов на всех языках:

«Четверо русских солдат в океане!»

«49 дней дрейфа без пищи». «Мужество русских парней не поддается описанию». «В истории мореплавания единственный в своем роде случай!..» «Это изумительная эпопея,— заявил Ален Бомбар,— к сожалению, еще неизвестны подробности этой истории, позволяющие делать выводы...»

Среди всех газет в кадре выделяется наша «Комсомольская правда». Заголовок: «Родина ждет своих отважных сынов».

Палуба авианосца. На складных креслах сидят четверо наших ребят, окруженные американскими моряками.

Американец-механик, взявший на себя роль переводчика, путая английские слова с русскими и украинскими, пытается вести разговор. Он кивает на огромного матроса, уже давно твердящего ему что-то по-английски, и переводит:

— Вин каже, вы есть живой... Вы — о'кей, потому что русски всегда... дуже крепки... много силы!

Ребята понимают, что он хочет сказать, усмехаются.

— Нет,— говорит Бойков.— Не в этом дело. Мы все вместе были, понимаете? Вместе, все время вместе!

И он сплетает пальцы, поясняя это.

Огромный матрос, не дожидаясь перевода, кивает:

— Йес, йес...

— Поняли, поняли?— улыбается Бойков.

Но Фомин перебивает его:

— Да не поймет он, Витя, ладно тебе!

— Но, но!— волнуется переводчик.— Я разумею, я скажу ему...

— Понимаешь, один бы я не выжил,— продолжает Бойков.— Один за всех, все за одного! Тогда каждый сильнее. Вместе все можно, понятно?

И хотя переводчик кивает, Фомин снова смеется:

— Да ничего ему не понятно.

— Йес, йес!— кричит огромный моряк.— Айм андерстенд!— Он волнуется— ему могут не поверить, что он понял, и он так же, как и Бойков, соединяет руки и быстро начинает объяснять по-английски. Почувствовав, что этого мало, он громко зовет:— Джек! Майк!.. Чарли!..— И когда сбегается еще десяток матросов, он, объясняя, как это понял, своими длинными ручищами сгребает Бойкова, Рахматуллина, «переводчика», кладет им руки на плечи. К ним, еще не очень понимая зачем, но увлеченные этой игрой, присоединяются все остальные.

Они обнимаются с четырьмя русскими солдатами.

Огромный матрос, счастливый, что его поняли, громко кричит по-английски что-то очень радостное.

На другом участке палубы стоят капитан и доктор. Доктор с волнением и симпатией смотрит на матросов, обступивших русских.

— Кажется, на планете потеплело,— говорит он с доброй улыбкой.

Не желая выдавать собственного сочувствия, капитан иронически улыбается.

— Вы, врачи, и в военной форме остаетесь штатскими.

Доктор проницательно смотрит на капитана. Он не верит его иронии.

— Хорошо, когда солдаты не стреляют, а помогают друг другу,— добавляет доктор.— Хорошо, когда люди вспоминают, что они люди.

Капитан, пряча улыбку, отворачивается. Ему, профессиональному военному, не полагается высказывать свои взгляды на этот предмет.

А матросы все еще кричат радостно, обступив четырех советских солдат.

И голос диктора, вступивший вначале на разговоре доктора и капитана как голос переводчика, обретает самостоятельное публицистическое звучание:

— Одно из самых радостных открытий,— когда открываются в людях добрые человеческие чувства. Вот и все... Конец? Мы верим, что это только начало. Мы люди одной планеты — Земли. Нас меньше, чем над нами планет в небе. И мы сильны, пока мы все вместе, пока мы живем, взявшись за руки.

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

Кирилл АНДРЕЕВ

Дороги к звездам

Писатели XVIII века, если бы им пришлось говорить о космических полетах Гагарина и Титова, вероятно, не смогли бы обойтись без сравнения космонавтов нашего времени с Персеем и Беллерофонтом, оседлавшим крылатого коня Пегаса, ставшего с тех пор символом поэзии, летящей над миром на сверкающих серебристых крыльях.

Но нам, современникам и свидетелям подвигов советских космонавтов, трудно подобрать сравнения для их подвигов. Ведь крылатый конь греческих мифов и легенд летел невысоко над землей, его седоки не могли достичь даже вершин Олимпа, где обитали вечно пирующие боги, и вся Греция была слишком огромной страной, чтобы ее мог окинуть взором даже наездник крылатого коня.

А Гагарин и Титов видели сразу всю землю как планету в ее многоцветном ореоле огней, в чудесном свете Солнца, чье блестящее отражение бежало за ними по синей глади океанов, вспыхивало ослепительной звездой в лентах рек и сверкающих зеркалах озер и рассыпалось в осколки полярных ледников.

Но не только они видели всю Землю, как огромную и близкую — нашу планету. Вместе с ними видели ее и мы. Мы поднимаемся над Землей, мы летим вместе с ними, мы видим нашу планету — и не с «птичьего полета», разве птице добраться до этой черной космической пустоты, но с «человеческого полета» людей, ставших обитателями космоса.

Научная фантастика до сих пор была только достоянием литературы. Редкий художник осмеливался рисовать то, что еще не видели наши глаза, наш кинематограф робко останавливался у той границы, за которой начинается завтрашний день. И вот живая жизнь сломала эту границу, и мы, люди середины двадцатого века, сразу очутились в третьем тысячелетии нашей эры!

В 1927 году в Москве была открыта выставка проектов и моделей межпланетных кораблей, посещение которой стало одним из самых сильных впечатлений моей юности. Поразительные по своим фантастическим очертаниям модели чередовались с нелепыми полудетскими рисунками и набросками. Фантастические чертежи этих заоблачных кораблей были лишь инженерной романтикой. Поражало количество фантазии, выдумки, труда, вложенного во все эти проекты. Что мешало их осуществлению? Почему гений всего человечества, думалось мне тогда, не мог воплотить в действительность эти мечты?

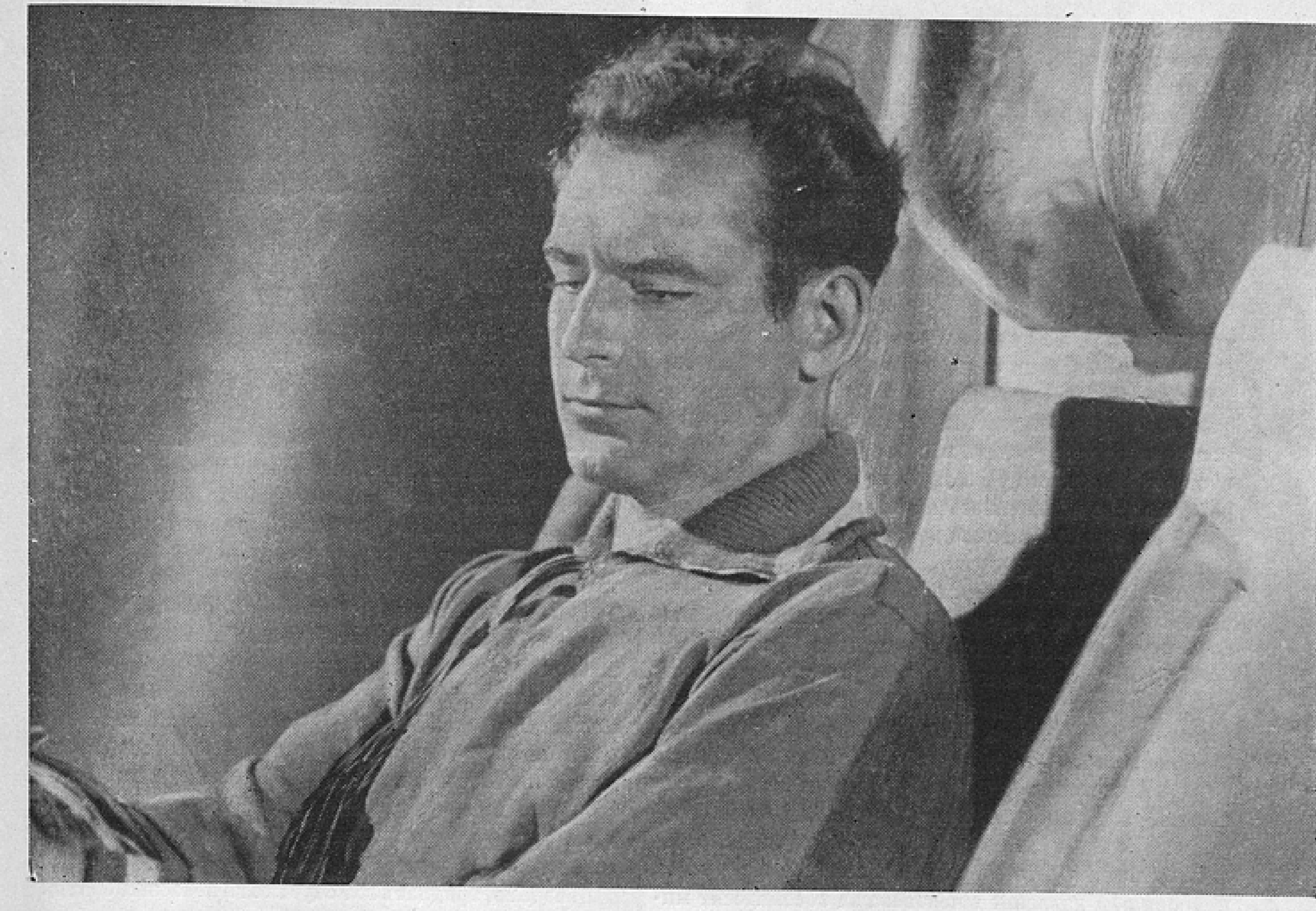
Сейчас мы понимаем, почему только в 1957 году искусственный спутник Земли взлетел к ближнему небу и вслед за ним в мировое пространство устремились лунники и спутники Солнца: науке нужны были не одно, а четыре десятилетия, чтобы завоевать право на полет в космос.

Путешествия в межпланетное пространство совершали не только ракеты. Вместе с ними в близкое черное небо взлетали фото- и кинокамеры. И разве не потрясли наше воображение навеки запечатленная на снимке оборотная сторона Луны и простая гайка, потерявшая вес и порхающая, как мотылек, в ракете, мчащейся за барьер земной атмосферы? И вот сбываются самые удивительные мечты нашего века. В черную бездну космоса, за пределы земного тяготения вылетает человек!

Очень простой, очень человечный герой Герман Титов появляется перед нами на экране в фильме «Снова к звездам» *. Много лет спустя мы будем возвращаться к этим кадрам, как к летописи наших дней. Но сейчас — он наш современник, герой эпоса, никем не написанного, но созданного нашими руками!

Мы знаем героев американской научно-фантастической литературы, суперменов, повелителей галактических империй, баронов и герцогов созвездий,

* Автор сценария и текста Е. Рябчиков. Режиссеры Д. Боголепов, Г. Косенко. Операторы В. Афанасьев, Д. Гасюк, И. Касаткин, В. Суворов, А. Филиппов, М. Бесчетнов. Композитор М. Зив. Звукооператор К. Бек-Назаров. «Моснаучфильм», 1961.



Во время тренировочных испытаний в сурдокамере (камера абсолютной тишины) Герман Титов читает отрывок из «Евгения Онегина»:

Я помню море пред грозою:
Как я завидовал волнам,
Бегущим бурной чередою
С любовью лечь к ее ногам!
Как я желал тогда с волнами
Коснуться милых ног устами!
Нет, никогда средь пылких дней
Кипящей младости моей
Я не желал с таким мученьем
Лобзать уста младых Армид,
Иль розы пламенных ланит,
Иль перси, полные томленьем;
Нет, никогда порыв страстей
Так не терзал души моей!

королей темных облаков и сияющих звезд. Мы знаем героев нашей советской фантастики — инженеров, изобретателей, ученых, в которых мы верим и не верим, — так они далеки от нас. И вот вдруг, совсем близко, стоит лишь протянуть руку, нам улыбается живой герой, больше суток проживший в космосе, в мире без тяготения, человек, видевший дневные звезды и всю Землю, спящую под ним в пуховиках пышных облаков, живой человек более удивительный, чем все выдуманные персонажи книг...

С первых же кадров фильма мы попадаем в чудесный фантастический мир, тем более удивительный, что он действительно существует где-то рядом с нами. Просторные залы, населенные электронными машинами, чьи умные руки ведут по черному космическому морю звездный корабль... Лифт, поднимающий космонавта на огромную высоту, к люку корабля, который унесет его к звездам... трехплоскостной станок, на котором космический путешественник должен сохранить равновесие, несмотря на его наклоны, толчки и повороты... Бегущая дорожка, где мчащийся пилот всегда остается на месте, гигантская центрифуга, где человек увеличивается в весе во много раз, где кровь отливает от сердца и руки становятся чугунными и их невозможно поднять... Кабина, вертящаяся одновременно в трех измерениях, от одного вида которой кружится голова... И, наконец, сурдокамера, где герой фильма должен про-

быть много дней, чтобы привыкнуть к абсолютной тишине космоса, и где он нараспев читает стихи Пушкина...

Фильм о Гагарине, который мы видели незадолго до этого, был эпопеей его победы, радости встречи с Землей и людьми! Фильм «Снова к звездам» — совсем иной. Это история человеческой мечты, ставшей действительностью, история всей подготовки к беспримерному полету, летопись такой короткой и яркой жизни простого человека нашей земли...

Советской научной фантастике, которая в литературе заняла такое видное место, не повезло, как жанру, в кино. Сделано очень мало и далеко не на том уровне, который завоеван советской кинематографией на мировой арене. А разве наши юноши и девушки не вправе увидеть воочию то, что уже существует в воображении ученых, изобретателей, инженеров, что уже воплотилось в жизнь в планах, проектах и чертежах? Разве мы до конца использовали те могущественные средства, которыми располагает современный кинематограф? Разве мы не можем показать народу ту «третью действительность» близкого будущего, за которую сражался Горький?

В фильме «Снова к звездам» поражает титанический размах той реальной фантастики, которой наполнена наша жизнь и без которой не могли бы осуществиться полеты в космос. Медленно поворачиваются огромные и зоркие глаза телескопов, ажурные «зеркала» радиотелескопов пристально следят за небом сквозь мглу, туман, облака и тьму, вместе с врачами мы следим за пульсом и кровяным давлением человека за восемьдесят минут облетающего нашу планету, и видим его лицо, улыбающееся нам с экранов телевизоров. Вместе с пилотом мы видим Землю с вершины космической ракеты, стоящей на хвосте, и видим ее сквозь иллюминатор летящего звездного корабля — огромную, плоскую, укутанную в пуховые перья облачных лент... На мгновение режут ухо и кажутся слишком выспренними слова диктора: «Как прекрасна наша Земля!» — ведь за броневым стеклом корабля не видна сама наша планета, только бесконечные волны облаков, похожие на летний морской прибой. И в то же время, споря с самим собой, думаешь: «Нет, он прав, наша Земля прекрасна! Прекрасна потому, что породила людей, преодолевающих тяжкое ярмо тяготения, прекрасна своим человечеством, выходящим на утренний свет коммунизма, завоеванного его гением, трудом и борьбой».

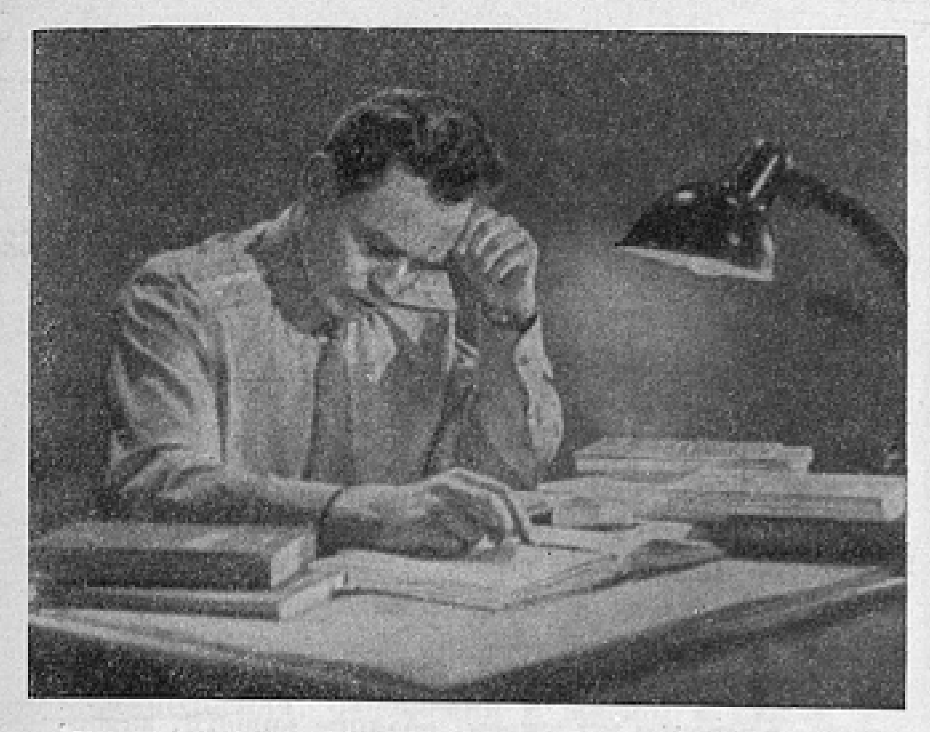
Далеко не всем понятна радость историка, открывающего в архиве, где он провел десятки лет, какой-нибудь документ, бросающий новый свет на мелкое, быть может, событие далекого прошлого. Иным кажется смешным восторг археолога, лопата которого натыкается на какую-нибудь кость, грубо обитый камень или глиняный черепок, тысячелетия пролежавшие в земле. Но когда ученый подносит этот черепок к губам, словно целуя его, над ним шумит ветер времени: по тому, как песок и годы отполировали поверхность обожженной глины, он определяет возраст находки и на мгновение ему становится близок тот человек древности, что обжег этот горшок... И вот энтузиазм и пыл этих ученых вдруг становятся нам близкими, когда мы смотрим фильм «Снова к звездам». Ведь это живая летопись нашего времени, повесть о людях, живущих вместе с нами под одним небом: Главном Теоретике, разработавшем теорию полетов в космос, Главном Конструкторе, пославшем звездный корабль к небу, рассказ о создателях солнечных батарей и электронных машин, ведущих корабль вокруг Земли, о всей той армии ученых, изобретателей, инженеров, врачей, рабочих, чьи умные и добрые руки вывели наши искусственные спутники, лунники и космические корабли в ближнее радужное небо нашей планеты!

А вот «небесные братья» — Юрий Гагарин и Герман Титов. Мы совсем недавно познакомились с ними, но так сжились с их судьбой, будто знали их всю жизнь. Они совсем не похожи на героев Жюля Верна и Герберта Уэллса! Нет, они больше всего похожи на нас самих, только принадлежат к другому, юному поколению, которому страна подарила чудесную молодость и право на подвиг, столь же необходимое для этого поколения, как право на образование и на труд...

Двадцать, тридцать лет спустя эти небесные братья с лицами, еще недавно озаренными сиянием космических тел, вернувшись из очередной экспедиции в заоблачный мир Венеры или на спутники Марса, быть может, снимут с полки ленты с этими записями наших дней и с доброй улыбкой снова увидят мир своей юности, ставшей легендой для молодежи коммунистического общества. Нет, им не покажется наивной эта техника, как нам не кажутся наивными буденовские шлемы солдат на параде 1919 года, о котором напоминает нам кинематографическая хроника первых лет революции...

Не все одинаково ровно в этом фильме. Иногда чересчур помпезными кажутся сцены встреч и слишком однообразным тон диктора, редко допускающего отступления от несколько монотонного пафоса. Но разве не трогают нас кадры медленного подъема лифта на вершину огромной ракеты, уносящей за пределы тяготения космический корабль, и первая встреча с Землей человека в оранжевом скафандре, вернувшегося из полета к звездам!..

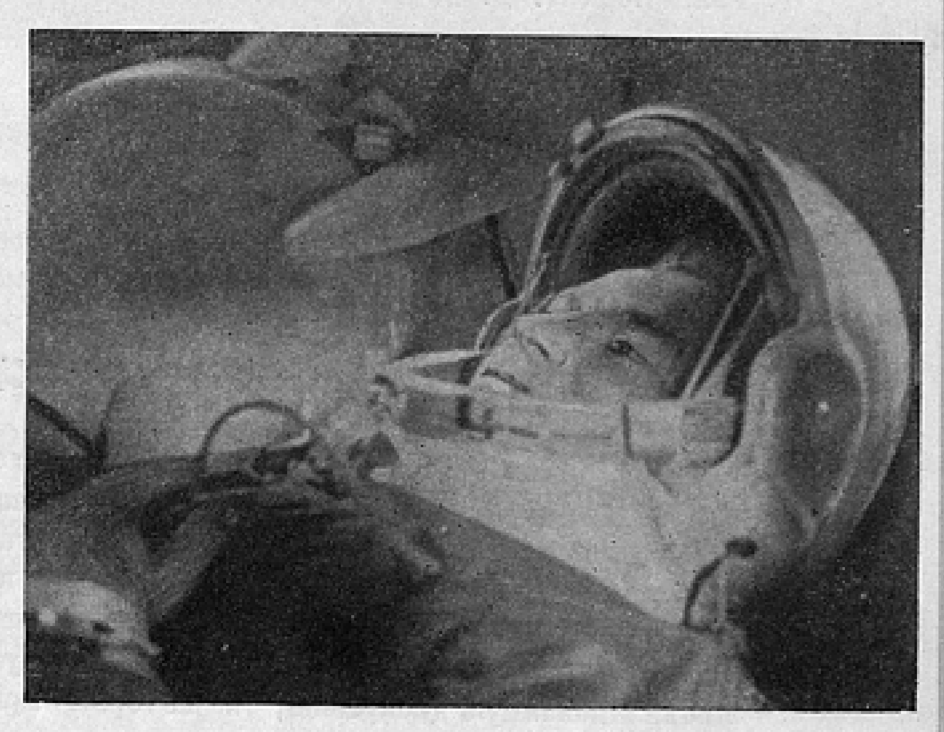
Чистые просторы нашей щедрой земли хорошо дополняют фантастические пейзажи, словно пришедшие к нам из завтрашнего дня. Алтайская природа,



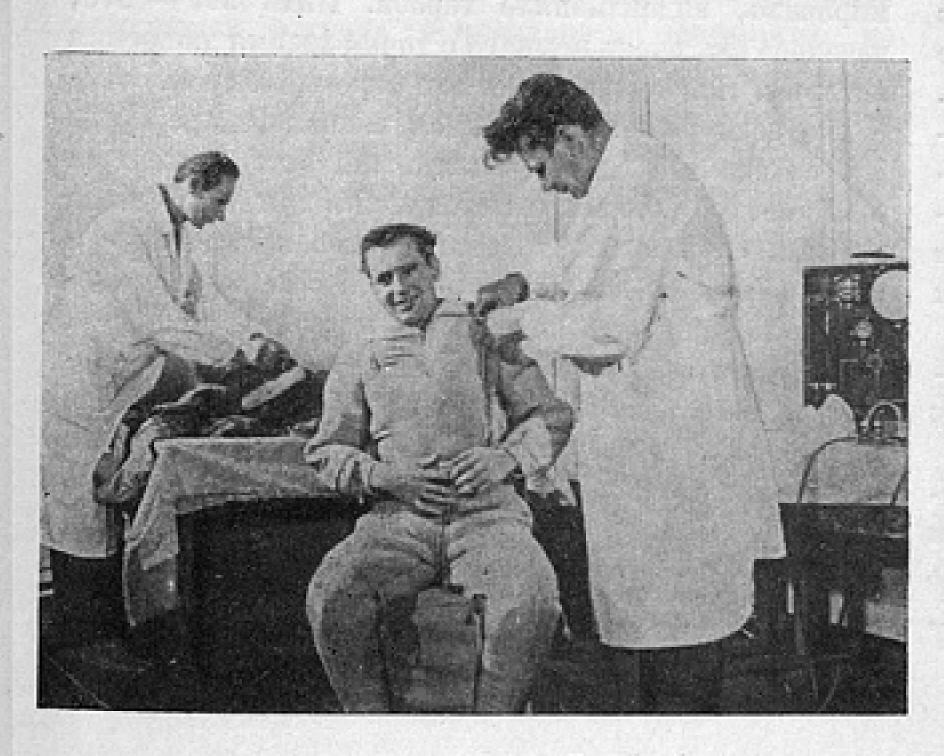
Космонавты проходят сложную и многообразную подготовку к звездным рейсам. Прежде всего — глубокие знания

Информационно-вычислительный центр принимает сведения о полете к звездам

У них свой космический разговор о том, что только им ведомо...



«...Все идет отлично. На борту порядок. Так и передайте»



Гардеробная космонавта

Герман Титов с отцом после полета

проходящая как воспоминание в воображении Германа Титова, принадлежит всем нам, как космонавту принадлежит весь земной шар, который он облетает меньше чем за полтора часа. Вспоминал ли Герман Титов всю свою жизнь, когда вел корабль «Восток-2» по черному океану? Вероятно, да; он не мог ее не вспомнить: и скромную деревянную школу, и первые авиамодели, шумные игры в лесу и купание в чистых озерах, роман «Вокруг света в восемьдесят дней» и тренировку перед фантастическим полетом. Мы верим во все это, как верим в то, что вместе с советским космонавтом летали над нашей Землей стихи Пушкина.

Путь к звездам еще не проложен, он только начат. В фильме почти не показаны научные результаты полетов в космос. А между тем они немаловажны: уточнены форма и очертания Земли, радиационные пояса и исследован цветной ореол вокруг нашей планеты и т. д.

Пройдет еще очень немного лет, и мы заглянем гораздо дальше в мир звезд и планет. Мирные танкетки советской науки пройдут по каменистым и пыльным пустыням Луны, и мы увидим на экранах телевизоров странные пейзажи этого мертвого мира. Ракеты-разведчики пробьют ослепительно-белые облака Венеры, и мы в блеске неслыханных гроз увидим ее материки и моря. По пескам Марса пройдут гусеничные вездеходы. И неразгаданное пока красное пятно на Юпитере мы увидим на расстоянии протянутой руки.

«Снова к звездам» — одна из первых попыток открыть и всем нам дорогу в космос. При отдельных недостатках, о которых не хочется говорить, мы должны быть бесконечно благодарны создателям фильма за то, что они показали красоту мира, в котором мы живем, обаяние юности, завоевывающей Вселенную, и щедрость человеческого сердца!

А. ОБРАЗЦОВА

Люди труда и мечты

Роман Г. Николаевой «Битва в пути» появился в 1957 году. Им зачитывались. О нем спорили. Не только на специально организованных конференциях, дискуссиях, но и просто в кругу товарищей и друзей, собравшись группами в свободное от работы время. Я помню одну такую импровизированную дискуссию, в которой приняли участие инженеры, техники подмосковного завода. Предметом этого диспута была жизнь, изображенная автором, говорили о переломе, обозначившемся в сознании людей, о времени, которому надлежало стать важным рубежом в истории нашего народа. Судили о Бахиреве как о человеке, реально существующем, как о близком знакомом. И в Вальгане видели не отвлеченного литературного героя, а распознавали жизненное явление, которое могло стать и становилось подчас серьезной угрозой для трудовых людей.

Роман сразу вошел в жизнь, вошел глубоко, помогал разобраться в некоторых важных событиях действительности.

Спустя два года герои книги пережили второе рождение — они появились на сценах театров. Роман был инсценирован. Бахирев и Вальган поднялись на подмостки Московского Художественного театра, на сцену театра имени Моссовета, на сцены многих театров страны. И — новая волна не затихающих взволнованных споров, в которых снова приняли участие и критики и рядовые зрители, сравнение романа и спектаклей, дискуссии вокруг того, что стало главной темой, мыслью сценических произведений.

И, наконец, теперь — фильм «Битва в пути»*. Время, прошедшее с момента написания книги, формировало, видоизменяло героев. Пять лет — это, казалось бы, очень немного с точки зрения движения истории. И в то же время это огромный срок, особенно если учесть, что роман вышел вскоре после XX съезда КПСС, ряд спектаклей был посвящен XXI съезду, а фильм мы смотрели в дни XXII съезда партии. Осуществление семилетнего плана, развернутое строительство коммунизма, активное стремление ликвидировать последствия культа личности, борьба партии за восстановление ленинских норм партийной демократии — все это не могло не отразиться на духовном мире современника. Перед советским человеком открылись новые, широкие горизонты...

* Сценарий Г. Николаевой, М. Сагаловича. Постановка В. Басова. Оператор В. Николаев. Художник Г. Турылев. Композитор В. Баснер. Звукооператор В. Киршенбаум. «Мосфильм», 1961.

Становились в чем-то иными, переходя из книги на сцену, со сцены на экран, Бахирев, его друзья и враги.

Как известно, роман начинается главой «Мартовская ночь», описывающей всем памятную ночь прощания москвичей со Сталиным. Роман немыслим без этой главы, в ней истоки его основной темы, в ней поставлены Бахиревым вопросы, на которые старается дать ответы книга. «Канун перемен. Каких? Что умрет с этой смертью? Что будет жить вечно?»

По-разному начинались поставленные в разных театрах спектакли «Битва в пути». Но очень часто началом было открытое, прямое сопоставление характеров главных героев, сопоставление полярных мироощущений, отношения к жизни, к людям и истории. Уже в спектаклях «Битва в пути» заметно чувствовалось стремление сразу подвести зрителей к главному конфликту произведения, раскрыть его внутренний драматизм, жертвуя изображением внешнего, эффектного драматизма памятной мартовской ночи.

Надо признаться, просматривая тогда одну за другой постановки «Битва в пути» в Москве, Ленинграде, Петрозаводске, я думала, что именно кинематограф сможет впоследствии с особой эмоциональной выразительностью передать начало романа. Мне казалось, что в кино можно будет увидеть великолепно, эпически воспроизведенные массовые сцены — гигантские толпы народа на улицах ночной Москвы, можно будет стать свидетелем многочисленных жанровых, драматических зарисовок. И, наверное, такая увертюра к фильму по роману «Битва в пути» уместна и возможна. Но вот появилась картина, снятая Владимиром Басовым по сценарию Галины Николаевой и Максима Сагаловича, и оказалось, что подобный зачин не обязателен. Однако вместе с «Мартовской ночью» из фильма ушло нечто важное, связанное с темой этой главы романа, сгладилась острота центрального конфликта, во многом исчезла связь образа Вальгана с уродливыми моральными нормами эпохи культа личности.

Первые же кадры картины уточняли: время действия в фильме передвинулось сравнительно с романом на три года вперед... Облака. Самолет. Вальган везет свою «добычу» — Бахирева на завод. «Почему он выбрал именно меня? Там, дома, я был на своем месте. А здесь... Справлюсь ли? Время-то сейчас какое. Сколько перемен в стране... XX съезд. Переломное время...» — слышим мы внутренний монолог Бахирева. «Мне в Москве предлагали много голов с идеями. Идей у меня своих достаточно. Мне нужны исполнители. А он как раз из таких, этот... Бахирев. Тягачок сибирский. Впряжется. Потянет», — размышляет Вальган.

«Битва в пути». М. Ульянов — Бахирев
М. Названов — Вальган

Разве не нападали мы на экранизации, преимущественно классических произведений, за то, что время действия в них произвольно изменялось, что герои приближались к нам на десятилетия, а то и века, часто искусственно и внешне модернизированные. Однако с «Битвой в пути» случай иного, особого рода. Сама жизнь, жизнь страны в дни, предшествовавшие XXII съезду партии, потребовала новых акцентов в произведении, обострения некоторых мыслей и тем.

Какие же темы, какие идеи выдвинулись на первый план? Прежде всего тема труда, пафос труда, его радости, муки и огорчения. Коммунизм — это не тихая обитель счастливых бездельников. Коммунизм — это общество людей, которые любят труд, умеют трудиться, которые просто не могут жить без творческой плодотворной работы. Коммунизм — это жизнь, полная сражений и поисков, это активная битва за счастье людей.

Фильм «Битва в пути» говорит о трудовых подвигах строго и поэтично, скупо и торжественно. Он безусловно выделяется среди ряда картин последних лет тем, что о будничном человеческом труде повествует, не маскируясь, не пытаясь конфузливо оправдаться перед зрителем: дескать, рассказ о производстве мы постараемся компенсировать пикантной сюжетной историей... Углубляясь в основную тему, настойчиво, последовательно исследуя ее, фильм раскрывает жизненный и философский смысл трудовой деятельности человека, вступающего в пору коммунизма.

«Битва в пути». В. Трещалов — Сергей Сугробин, Н. Фатеева — Тина

Вглядитесь в героев картины — на их лицах нередко лежит печать усталости, долгих напряженных исканий. Режиссер В. Басов и оператор В. Николаев не торопятся отвести киноаппарат от персонажей, занятых своим привычным делом. Они подолгу задерживают его на фигуре Бахирева, согнувшегося над письменным столом: здесь рождаются планы улучшения, перестройки всей технологии завода. Уже не первую ночь трудится Бахирев над тем, чтобы продумать, рассчитать, как рациональнее, продуктивнее, лучше организовать большое современное производство... В ночной тиши ломает голову над причинами брака в чугунолитейном цехе Тина. Усталая, она засыпает. Но кажется, что и во сне не перестает анализировать, думать, решать.

Фильм раскрывает поэзию обыденного. Почти все действие происходит на заводе. Кадры, рисующие жизнь разных цехов, документально естественны и скромны. Но они не иллюстративны. Человек и станки, на которых он трудится, детали, которые он производит, стены цехов, где он проводит большую часть своей жизни, складываются в единый строгий художественный образ.

Герои фильма «Битва в пути» — часто усталые, но счастливые, гордые своим трудом люди. Они умеют биться и побеждать. И чтобы подчеркнуть их победу, режиссер и оператор ищут и нередко находят выразительные, лаконичные кадры. Такова мизансцена, где над столом дружно склонились головы людей, окруживших Рославлева, который нашел, наконец, верное решение конструкции противовесов. И радость Сугробина, добившегося удачи с кокилем. И счастье в сияющих глазах Даши, поверившей в силу своих «пальчат».

Человек, не умеющий трудиться, не умеющий любить труд,— это ненужный, пустой человек в нашем обществе. Отсюда трактовка образа Кати в фильме. Труд не может быть самоцелью, его подлинный пафос не знает позы, нарочитой эффектности, суеты— здесь существенные основы трактовки характера Вальгана в сценарии и картине.

Без труда невозможна жизнь человека, особенно человека наших дней — это первая, главная мысль фильма. Тема труда органически перерастает в разговор о цели, о смысле всей человеческой жизни.

Истинным, большим и честным трудом завоевывает право наш современник на уважение, доверие и славу. Не шумихой, не формальными показателями, а самоотверженной работой, которой чужды дутые цифры, с которой несовместим дух делячества.

Авторы сценария и постановщик заострили внимание на теме очковтирательства, и она заняла в фильме и по объему и по значению большее, чем в романе, место. Поэтому в сценарии и картине приобрели новое значение ряд эпизодов с секретарем обкома Бликиным, поэтому наметились новые оттенки в образе Вальгана.

Характеризуя то, что должно было уйти и уходило из жизни в годы начавшейся борьбы с последствиями культа личности И. В. Сталина, Г. Николаева в романе особо останавливалась на зазнайстве и равнодушии, бюрократизме и самоуспокоенности. Она подчеркивала в образах Вальгана и Бликина жажду личного успеха и благоденствия, разоблачала, как страшное зло, их равнодушие к жизни народа. Но вот прошло немного времени, обнаружились факты злостного очковтирательства, представляющие серьезную опасность для успехов коммунистического строительства. Работая над сценарием вместе с Максимом Сагаловичем, Галина Николаева не могла умолчать об этой опасности. Она изменила и дополнила характеристики некоторых образов, дополнила и развила отдельные мысли романа. Ведь сегодня, когда народ осуществляет планы коммунистического строительства, еще страшнее, еще нетерпимее, чем два-три года назад, инерция старых ошибок — равнодушия к людям, обмана, карьеризма, стремления занять высокие посты исключительно ради личного благополучия, пользуясь всем от государства и ничего не давая взамен.

Почти сатирически, пародийно выглядят в фильме такие эпизоды, как угодливая суматоха на заводе во время посещения его секретарем обкома Бликиным. И совсем иначе звучат, уже ничуть не смешны кадры, когда Бликин приезжает в клуб после окончания заводского партийного актива и устраивает разнос секретарю парткома за то, что он не выполнил «указаний», не «повернул» собрание в нужном ему, Бликину, направлении.

Тема очковтирательства последовательно проходит через фильм. Она возникает сразу остро, эмоционально с прямого ответа Бахирева на иронический вопрос Вальгана: «Давай уж рапортуй сразу на весь трактор, а то пробки, гильзы! Вкладыши! По какому принципу ты их избрал?» — «По принципу очковтирательства!» И далее: «Мы даем недолговечные гусеницы. Мы говорим, что они недолговечны. Но когда мы брак выдаем за доброкачественное, мы занимаемся обманом, очковтирательством!» — «Кто занимается, кто именно?» — настойчиво спрашивает Вальган: «Все мы: вы, я, весь завод».

То, что для Бахирева неприемлемо в корне, для Вальгана, так сказать, норма жизни, существования. А Бликин под это даже пытается подвести «философскую» базу. В его образе тема очковтирательства получает наиболее полное выражение.

Вокруг фильма уже начались и, наверное, еще будут продолжаться споры. Да, в картине нельзя со всем согласиться, хочется кое в чем полемизировать с ее авторами.

Прежде всего это касается трактовки характера Вальгана в сценарии и на экране. Как и другие герои, Вальган менялся во времени, в нем определеннее проступали одни черты, приобретали второстепенный характер другие. Но образ Вальгана в книге значительно глубже, сложнее, интереснее, явление, стоящее за ним, исторически шире, оно связано всеми своими корнями с культом личности Сталина. Вальган, такой, с каким мы познакомились в романе, воплощал собой определенный стиль руководства, тот стиль работы, которому неизбежно должен был прийти конец. В герое этом причудливо соединялись разные черты, он не был лишен известного обаяния. И тем не менее, именно личная обаятельность Вальгана, его энергия, его незаурядный талант организатора, умение работать, подчиненные однако корыстолюбивым целям, только подчеркивали социальное зло, воплощенное в таких людях, как Вальган.

В книге Вальган был самостоятельной силой, главным противником Бахирева. В фильме он приобрел значение силы, подчиненной Бликину, в большой мере зависимой от него.

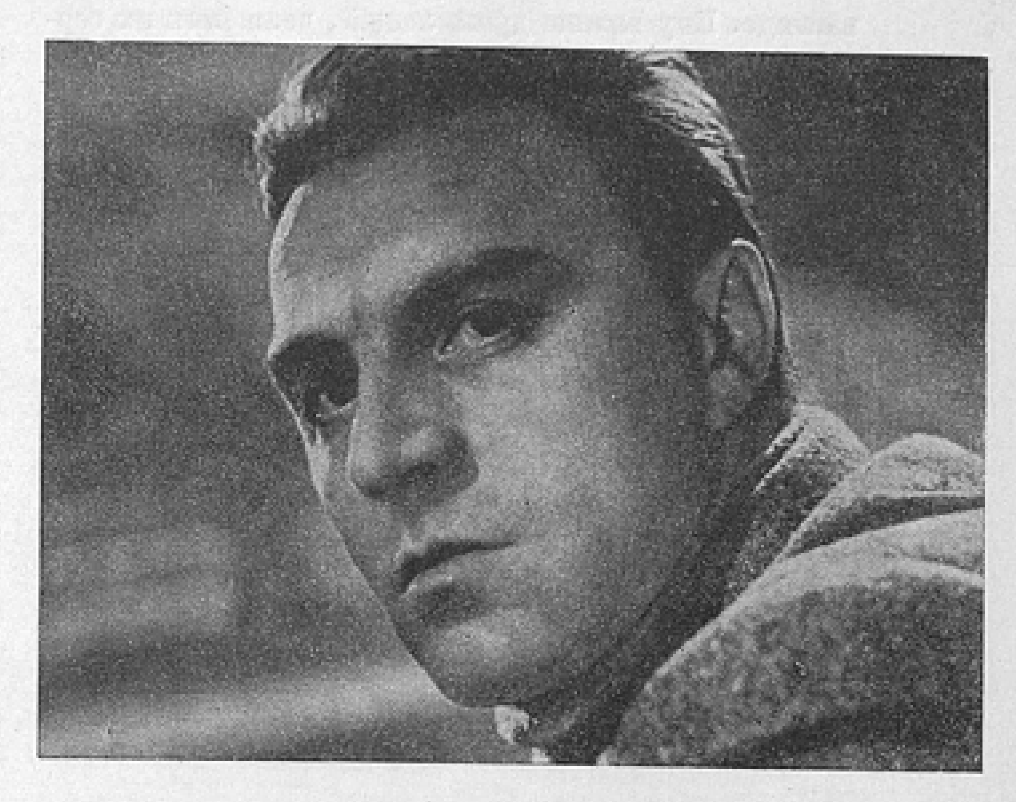
Картина начинается с сопоставления Бахирева и Вальгана. Не раз, по мере развития событий, предстают, контрастируя друг с другом, их портреты. Вальган присматривается к Бахиреву, Бахирев пытается понять Вальгана. И вслед за героями зрители также вглядываются в одного и в другого, стараются распознать героев. Выразительно передает М. Названов фальшивую игру Вальгана в демократизм, его заигрывание с рабочими. Но та же черта в романе казалась раскрытой более тонко и сложно. Лесть Вальгана — Названова, заигрывания с рабочими выглядят в фильме подчас излишне прямолинейно, грубо. Ведь заводской коллектив долго верил Вальгану, многие искренне любили его, отход рабочих от Вальгана, их приход к Бахиреву осуществлялся не сразу, медленно, драматично. К сожалению, отношения Вальгана с коллективом, эволюция этих отношений переданы в фильме более поверхностно, чем в романе.

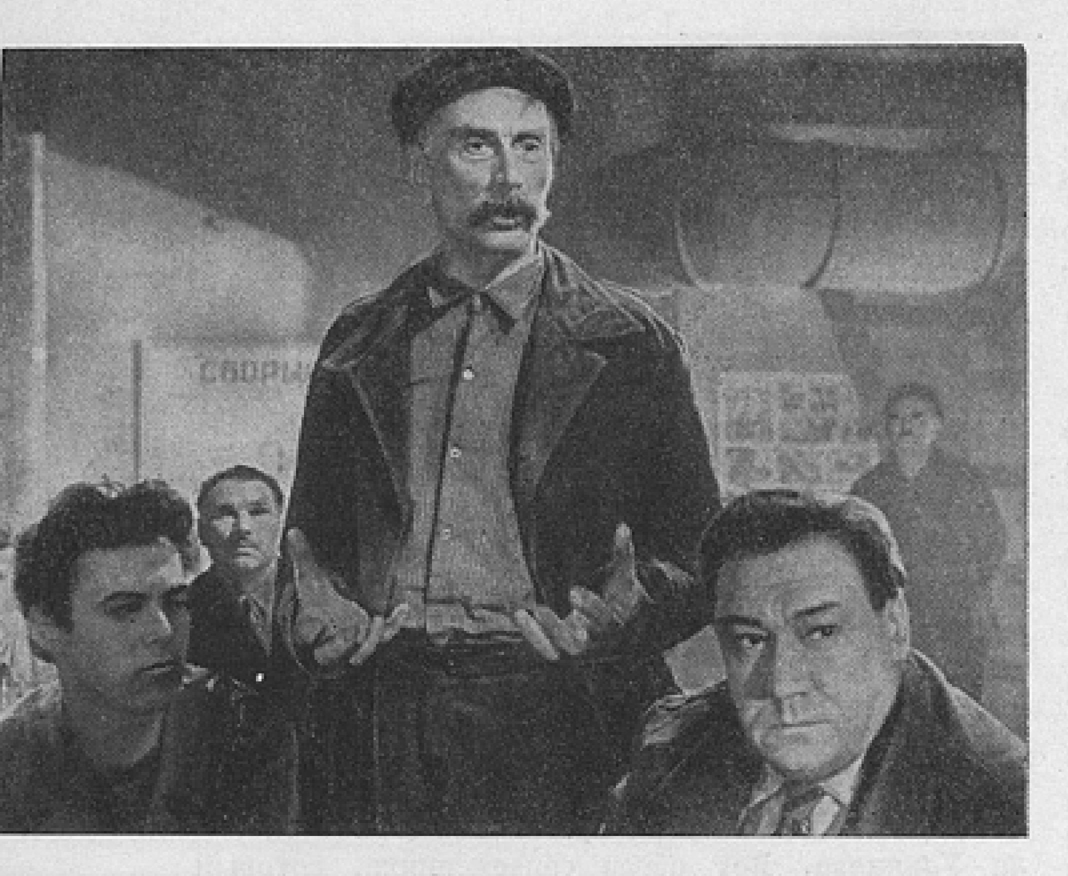
Выпукло дан Вальган-очковтиратель. Он суетливо лебезит, чуть ли не склоняется в три погибели перед Бликиным. Но очковтирательство отодвигает на второй план другие, также весьма существенные черты образа. Бóльший драматизм, бóльшая сложность и бóльшая самостоятельность характера Вальгана в фильме только способствовали бы более глубокому раскрытию основных мыслей и тем, сделали бы еще острее и принципиально значительнее конфликт произведения.

●

Лучшее в фильме — Бахирев в исполнении Михаила Ульянова. Вот образ современника, который воплощает в себе лучшие, примечательные черты нашей жизни, нынешнего дня! И характер яркий, живой, полнокровный! Знакомый герой узнается и вместе с тем по-новому раскрывает себя с экрана. Внешняя невозмутимость, сосредоточенность, подчас угрюмость Бахирева — все эти черты, позволившие автору сравнить героя с паровым молотом, с прессом, методично отжимающим из металла задуманную форму, черты, вызвавшие прозвища «хохлатый бегемот», «кашалот»,— убедительно переданы исполнителем. Но внешние приметы образа подаются актером удивительно мягко, сдержанно,

«Битва в пути». М. Ульянов — Бахирев





«Битва в пути». Н. Сергеев — Василий Васильевич Сугробин (в центре), А. Хвыля — Рославлев (справа)

они не назойливы, не выпирают. Для Ульянова главное — духовная суть героя, его волнует не столько склад характера, сколько *человеческая сущность* Бахирева, которую он стремится как можно бережнее донести до сердца зрителей. И в этом ему, как и ряду других актеров, активно помогает режиссер.

Черно-белый фильм «Битва в пути», поставленный Владимиром Басовым, часто обращается к портрету. Режиссер щедро пользуется крупным планом. Ему очень важны глаза героев, сокровенные мысли, затаенные чувства, которые можно прочесть во взгляде. Ему важны души людей, движения их сердец. Неторопливо передвигается аппарат с лица одного персонажа на лицо другого, надолго задерживается на нем... Вот самоуверенное, холеное, красивое лицо Вальгана—Названова, в упор на зрителей глядят надменные глаза человека, привыкшего к славе, привыкшего повелевать, превыше всего на свете ставящего себя и свою карьеру. И совсем другое читаешь в ясном, светлом личике Даши — Л. Крыловой. Без слов можно угадать малейший порыв ее чувств, узнать ее думы, увидеть, как формируется цельный характер нового человека. Поэтичны и строги портреты Тины — Натальи Фатеевой. Подолгу задерживается камера на лицах деда и внука Сугробиных, зорко следят режиссер и оператор за выражением глаз Чубасова, за движением мысли на лице Рославлева.

В фильме словно оттачивается мастерство художественного портрета на экране. И мастерство это важно не само по себе, но как путь наиболее глубокого и тонкого проникновения в сознание, мысли, строй души современника. Пристальное внимание создателей фильма прежде всего обращено к Бахиреву. Его портреты многочисленны. Он почти не покидает экрана. Настойчиво, страстно рассматривают со всех сторон характер героя актер, режиссер, оператор.

Со свойственным ему тактом, мягкостью, вдумчивостью рисует портрет своего современника Михаил Ульянов, углубляя, обогащая от кадра к кадру образ кристально честного ленинца, коммуниста сегодняшнего дня. Актер продолжает поиски, начатые им и в роли Сергея в спектакле «Иркутская история» на сцене театра имени Вахтангова и в некоторых других ролях, созданных за последние годы в кино и театре. Он хочет раскрыть в человеке то, что рождено нынешним временем, временем вступления народа на путь развернутого строительства коммунизма.

При всех своих неоспоримых достоинствах образ Сергея из «Иркутской истории» был лишь подступом к решению этой задачи, лишь первым наброском большого современного характера. И в то же время Сергей несомненно оказался очень важной ступенькой, подготовившей актера к роли Бахирева. В Сергее — Ульянове привлекали цельность натуры, упорная борьба за то, чтобы каждый нашел свое место в общей большой жизни своего народа, красота и тонкость человеческой души. В Бахиреве глубокая человечность, скрытая за внешней грубоватостью и замкнутостью героя, явилась в сочетании со страстной непримиримостью ко всему, что мешает счастью людей, препятствует полному восстановлению ленинских норм партийной демократии. Непререкаемая честность, органическая неспособность мириться с бликиными, вальганами — вот что подчеркивает, выделяет актер в созданном им образе.

Поэтому ключевыми в трактовке роли Бахирева для Ульянова являются две сцены: маленький эпизод — разговор Бахирева с начальником ОТК Демьяновым: «Каждый должен честно делать свое дело», и ночная сцена Бахирева с Чубасовым. Обычно немногословный Бахирев пространно, горячо, убежденно высказывает здесь свою точку зрения, определяет свою жизненную позицию. Награждая, перехваливая недостойных, бездарных, корыстолюбивых людей, говорит он, мы способствуем тому, что эти люди приобретают незаслуженное влияние, и «это в стране, где главной силой должны быть инициатива и талант масс». «Есть вопросы, которые решает партия. И я не беру на себя смелость решать их персонально»,— отвечает Чубасов. «Из кого же состоит партия? Из таких, как мы с вами! И если каждый из нас струсит, не возьмет на себя смелость,

то во что превратится партия!» — категорически возражает ему Бахирев — Ульянов.

Коммунист-боец, вступающий в битву за святые принципы партии, считающий это делом своей партийной и человеческой совести — именно таков Бахирев на экране.

Кажется, что за годы, прошедшие с момента рождения литературного героя, взгляд Бахирева на жизнь стал шире, его понимание действительности полнее. И эта эпическая широта в восприятии современности, острое ощущение своей личной ответственности перед народом в сочетании с активной наступательностью характера становятся важными чертами образа, созданного Ульяновым в фильме.

В картине дана галерея интересных человеческих характеров. Здесь молодой новатор Сергей Сугробин в исполнении столь же молодого актера В. Трещалова, и старый рабочий, кадровик Василий Васильевич Сугробин — в строгом и убедительном рисунке Н. Сергеева, и прямая, открытая, не боящаяся правды Потапова — Н. Федосова, и общительный, шумный человек, знаток своего дела, болеющий за свой завод Рославлев — А. Хвыля.

Каждый образ индивидуален, в каждом найдешь свою самостоятельную тему. И вместе с тем героев картины объединяет вдумчивое и радостное отношение к труду. Общее в героях фильма — это высокая требовательность к себе, чистота и цельность чувств. Общее — это чувство крепкого товарищества. Общее — это все возрастающая непримиримость к инерции прошлых ошибок, непримиримость к очковтирательству, позерству, игре в демократизм.

В картине почти нет массовых сцен, захватывающих своей динамикой, темпераментом. Коллективный образ рабочих складывается в основном из отдельных портретов. Лишь в немногих случаях используются общие планы в изображении работы цехов, собраний. Думается, такое художественное решение сделало обобщенный образ заводского коллектива особенно лиричным и привлекательным.

Критикуя так называемые «производственные» фильмы, мы часто сетовали на то, что взаимоотношения героев в них строились по принципу: «он, она и трактор», что не оставалось места для проявления личных, интимных чувств. В «Битве в пути» личная линия Бахирева и Тины прочерчена более бегло и скупо, чем в романе. Но прослеживая личные отношения героев, авторы стремятся подчеркнуть особенности склада и психологии нового человека.

Создатели фильма говорят о любви целомудренно, строго. Однако, как ни лаконичен кинорассказ о любви Тины и Бахирева, мы верим в глубину и красоту их отношений. Потому что не раз видели, как вспыхивала радость взаимного понимания в их глазах, как тянулись они друг к другу в минуты и удач и огорчений. Лишь два эпизода — строгих, но поэтических: поцелуй у березки в тихом и торжественном белом лесу и последняя мизансцена прощания — Тина, напряженно прижавшаяся к дереву, и ссутулившийся Бахирев, вынужденный уйти от своей любви,— непосредственно раскрывают и счастье любящих и их драму. Но и в такой скупой передаче для нас не потерялась сила чувства героев.

Свет любви, а не ее тени увлекает создателей картины, когда они говорят о личном, интимном мире современника. Целомудрие любви, ее трепетность — в отношениях Сергея и Даши. У Сергея — Трещалова найден особый взгляд на Дашу — взгляд радостного удивления: что за чудо предстало перед ним? А у Даши — Крыловой, кажется, сама душа поет и сияет в глазах — ослепительно ясная душа трогательного и искреннего человека. Любовь Сергея и Даши врывается в фильм радостной, жизнеутверждающей песней.

●

Бахиреву, Сугробиным, Рославлеву, честным, добросовестным труженикам претят те методы, которыми руководствуются в своих действиях Вальган и Бликин.

В фильме, и в известной мере в сценарии, главным противником Бахирева стал Бликин. Очковтирательство, его опасность и его последствия в концентрированном виде предстали в образе Бликина. Очень остро, резко написаны в сценарии эпизоды с участием Бликина. Истинной партийности, которую выражают Бахирев и его сторонники, противопоставляется ложное, фальшивое понимание партийной «рьяности» Бликиным и его «сподвижниками», глубокой вере в идеалы нашей жизни и светлые идеи времени противостоит спекуляция Бликина и иже с ним на понятиях, дорогих для народа и партии.

Это о людях типа Бликина говорилось на XXII съезде партии, что, может быть, они и были в свое время честными работниками, полезными стране, но потом оторвались от народа, стали отчаянно цепляться за свое положение, боясь утратить личные блага. Некоторые черты Бликина переданы в фильме И. Переверзевым верно, остро. В Бликине — Переверзеве сочетаются внешняя безапелляционность с внутренней, тщательно скрываемой даже от самого себя неуверенностью. В сценах, где актеру удается наиболее точно и сильно обличить явление, которое выражает собой Бликин, в зале заслуженно вспыхивают аплодисменты. Но, думается, в целом образ Бликина в сценарии глубже, сложнее и острее, чем он выглядит на экране.

Известная облегченность чувствуется и в трактовке некоторых других образов и ситуаций. Верно ли, например, что мать и отец Тины погибают на фрон-

те? Это меняет по существу драматизм характера, каким он был задуман в обоих вариантах книги.

Ослабляет драматизм образа, задуманного Г. Николаевой, исполнение роли Тины Натальей Фатеевой. Актриса убедительна в лирических сценах, хорошо передает увлеченность Тины своим делом. Но характер героини в романе глубже, человечески значительнее, ярче, чем трактовка роли на экране.

В сценарии и фильме авторы стремились избежать иллюстративной передачи содержания романа. И все же черты иллюстративности в картине есть. Иллюстративен рассказ Тины о своем прошлом. Иллюстративны многие эпизоды первой серии, вводящие зрителя в суть событий, повторяющие друг друга сцены в доме Бахирева...

Развитие фильма неровно — оно внутренне динамичнее, целеустремленнее во второй серии, замедлено, почти затянуто в первой.

Итак, претензий к создателям фильма немало. Картина во многом вызывает споры. Однако любые полемические замечания не изменяют главного: фильм «Битва в пути» — нужный, полезный фильм, он говорит правду о жизни, в нем предстают перед нами живые, интересные характеры современников, людей сегодняшнего дня. И поэтому появление его своевременно и важно.

...Когда Вальган познакомился с бахиревскими планами будущей перестройки завода, он сказал ему: «Все мы мечтаем, друг. Ленин мечтал и нам наказал. Я сам над твоими планами размечтался до рассвета. А на рассвете звонок — встал конвейер. Вот как! Ночь придет, опять помечтаем. А днем работать надо, жать программу, выпускать тракторишки». Для Вальгана несоединимы мечта и повседневный труд. Для Бахирева нет труда, нет дела без вдохновения, без мечты. Труд и мечта неразрывно сливаются в сознании человека в наше время. Ведь самый труд и приближает мечту всего человечества о построении коммунизма. Как же можно не мечтать, не дерзать, что бы ты ни делал, где бы ни трудился?!

Единство мечты и жизни, мечты и труда — главное, что передано в фильме.

Л. ГУРОВ

Спор не состоялся

Не первый раз наше киноискусство обращается к антирелигиозной теме.

В «Иванне», «Чудотворной», в ряде короткометражных картин разоблачались обман религии, ее лживая сущность. Новый фильм Рижской киностудии «Обманутые»* также пытается показать, насколько должна быть чужда советскому человеку церковная идеология, как противоречит она всем жизненным и нравственным устоям нашей действительности. Но, к сожалению, фильм не достигает цели, поставленной его авторами — сценаристами В. Белшевиц и Я. Маркулан и режиссерами А. Неретниек и М. Рудзитисом.

В какой-то мере картина способна заронить искру сомнения в мысли верующего или отвратить от церкви молодежь. Но, думается, мера эта слишком мала, и любому, владеющему логикой проповеднику не составит большого труда обезвредить фильм, воспользовавшись его слабостями.

Не будем голословными. Один из героев фильма — ксендз Антон говорит учителю Янису: «У вас представление о вере как о чем-то средневековом...». С тем же успехом он мог бы сказать это авторам фильма. Средневековый монастырь, мрачные кельи, пытки и заточение в карцер в наказание за проступки, аскетические лица настоятельницы и епископа, обнаженное иезуитство ксендза Доминика, доносы, монахини, томящиеся в неволе, — такова атмосфера фильма. Одним из объектов антирелигиозной «атаки» выбран женский монастырь; одним из черных дел церкви — устройство лжечуда, откровенный обман прихожан.

Разумеется, мы не станем утверждать, что всего этого в действительности нет или не бывает в сегодняшней Латвии. Вероятно, есть. Но, по нашему глубокому убеждению, не в обличении этих явлений должен в наши дни заключаться антирелигиозный пафос. Развенчание духа религии, ее догм, пусть даже пропагандируемых добрыми и отзывчивыми людьми (а именно таким старается быть священник сегодня),— вот наиболее верный путь анти-

* Сценарий В. Белшевиц, Я. Маркулан. Режиссеры А. Неретниек, М. Рудзитис. Оператор В. Масс. Художник Х. Ликум. Композитор Р. Гринблат. Звукооператоры В. Блумберг, Г. Коротеев. Рижская киностудия, 1961.

религиозной пропаганды средствами киноискусства. Другая сторона вопроса — причины, по которым вера в бога до сих пор еще находит путь к сердцу человека.

Где они, эти лазейки? Чаще всего там, где ослаблено внимание к человеку, где оставлены в стороне заботы о его духовном мире и духовном росте.

Фильм «Обманутые» попадает в цель, когда рассказывает, как на талант мальчика-скульптора не обратили внимания школьные учителя, но зато церковники научили его понимать Рафаэля и петь вместе с друзьями хоралы Баха и Моцарта. Фильм точен, когда показывает, хотя и очень бегло, как одинокую, больную женщину поддержали лишь монахини. Фильм интересен, когда привлекает внимание к фигуре молодого ксендза, и очень слаб в попытках показать его «прозрение».

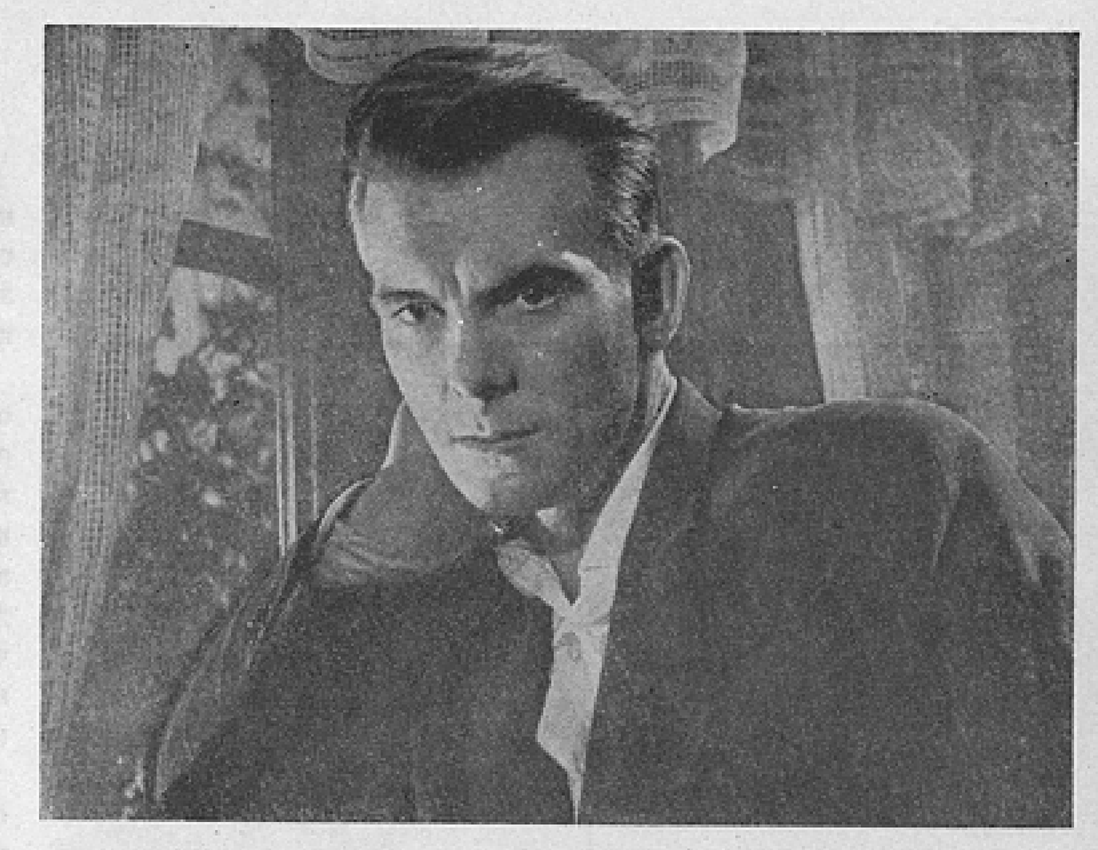
Название «Обманутые» призвано объединить в себе не только верующих вообще, но и определенных, конкретных лиц. Основной сюжетный узел повествования сплетен вокруг судьбы двух героев: хромого мальчика Андра и молодой монахини Анны. Мальчик, за судьбу которого идет борьба между школой и церковью, становится жертвой религиозного экстаза: из-за хромоты он не может выбраться из людского потока, устремившегося к фальшивой «чудесной» иконе, и погибает. Монахиня же с помощью любимого человека покидает монастырь.

Где же обман и его развенчание? Главной сущности религиозного обмана — вере в бога — здесь почти не уделено места. По фильму получается, что в церкви мальчика учили интересным и полезным для него вещам, а его гибель — случайное несчастье, которое могло произойти и в начале картины, когда прихрамывающий Андр чудом спасается от мчащегося мотоцикла.

Судьба Анны (актриса А. Кайриша) тоже не дает основательных поводов для разоблачения религии. И тут главное — рассказ о том, как молодая девушка была вовлечена в монастырь, — осталось за пределами фильма.

Наконец, «обманут» молодой ксендз Антон (его играет В. Зандберг). Но он тоже больше потрясен признанием своего старшего наставника в неверии, суровыми нравами монастыря, нежели сомнениями в справедливости церковного учения.

Пусть авторам фильма «Обманутые» не покажутся обидными наши возражения. От фильмов на такую животрепещущую тему нельзя не потребовать «полезности» в самом утилитарном понимании этого слова. Не секрет, что влияние церкви в республиках Прибалтики еще достаточно



«Обманутые». Э. Павул — Янис

велико. И кино может либо быть опорой в борьбе с этим влиянием, либо остаться в тылу идеологической войны.

В состоянии ли фильм «Обманутые» нанести удар по религиозной идеологии? Думаю, что нет, потому что он концентрирует внимание не на борьбе идей, а на мелких побочных конфликтах.

Поначалу показалось, что тема будет решена всерьез. Недаром так символична была встреча двух ровесников: молодого ксендза и молодого учителя — учителя Веры и учителя Знания. Так и напрашивался острый поединок двух убежденных противников, из которых даже «отрицательный персонаж» лишен обычной червоточины подлости. Вот бы столкнуть их в сюжете — Веру и Знание и затем показать сложный путь молодого ксендза к переосмыслению мира. Но авторы ограничились только словоизъявлением. И далее все течение фильма как бы разделилось на два потока: словесный и зрительный. В словесной ткани авторы время от времени спохватывались и спешили вернуться к главной теме фильма. Так родился диалог на исповеди о взаимоотношении религии и любви, воспоминания сестры Беатрисы, разговор двух ксендзов о подлинной вере. Но эти излияния почти нигде не опирались на действие фильма. Напротив, зрителю предлагалось следить за волнениями молодой комической пары: венчаться в костеле или нет?

Водораздел между словом и делом в фильме слишком велик, и это порой производит комический эффект. Трудно, например, поверить в причитания о наступившей худой жизни, когда их произносят хорошо откормленные, полные сил отцы церкви. Они говорят и о том, что сократилось число верующих, а на экране дорога, запруженная прихожана-

«Обманутые». В. Зандберг — Антон

ми в день церковного праздника. С другой стороны, не менее голословно выглядят диалоги молодого учителя Яниса со своим старым педагогом. Чему он учит Яниса, так и остается неизвестным. Зато все в зале слышат решительные слова: «Их (церковников.— *Л. Г.*) сила — в нашем равнодушии». Мысль бесспорная, но тогда в чем же проявляется активность Яниса уже после этих бесед?

Пожалуй, здесь и заключается самая слабая сторона сценария. Положительный герой — Янис (в фильме эту роль исполняет Э. Павул) — по сути дела единственный борец-просветитель в Гудонах. Мало того, что он появился в родном селе как посланец даже не из Риги, а из Москвы, но и после его приезда ничего не изменилось. Янис действует в одиночку. Такой «вакуум» непонятен. Если в «Чудотворной» В. Тендрякова и В. Скуйбина одиночество учительницы не случайно (оно должно подчеркнуть показанное в фильме равнодушие общественных организаций к религиозной проблеме), то в «Обманутых» для такой оторванности Яниса от людей нет никаких обоснований. Тем более что вместо умного и непримиримого поединка с церковниками герой либо занимается официальным регламентированием («детям запрещается участвовать в богослужении»), либо совершает в состоянии аффекта нелепые поступки (врывается в монастырь), которые только компрометируют учителя. Немногого стоит и «победа» Яниса — вызволение из монастыря Анны. Вряд ли это может служить методом антирелигиозной пропаганды.

В конце концов, запутавшись в попытках одолеть ксендзов и монастырь силами Яниса, сценаристы предлагают зрителям спасительную «находку» — лжечудо и гибель маленького Андра. Но может ли кого-либо убедить такая «палочка-выручалочка»?

Фильм создает у зрителей неверное представление о противнике, не обнажает всерьез его сильных и слабых сторон, не раскрывает причин обращения к религии в наши дни. Церковники, за исключением ксендза Антона, даны как некие символы, а порой и карикатуры на аскетизм, коварство, двоедушие духовенства. Это вступает в противоречие с сугубо конкретной и спокойной общей тональностью повествования и делает фигуры церковников условными и неправдоподобными.

Впрочем, о едином решении картины говорить очень сложно. Фильм дробится на отдельные куски, как будто сделанные художниками не только в разной степени одаренными, но и по-разному видящими мир. Попытка яркого, поэтичного решения особенно запоминается в эпизоде прихода Яниса в монастырь. Здесь все — неумолчный гул колокола за кадром, эхо голосов, мизансцены, монтаж, а всего более выразительные композиции оператора В. Масса (ряд одетых в черное монахинь, образующих тревожный и суровый фон портретной «дуэли») — помогает достичь эмоционального напряжения, заинтересовать и взволновать зрителя. Но зато как скучны, а порой и беспомощны другие эпизоды, даже те, где снимаются дети, придающие обычно любой сцене очарование непосредственности!

Разнобой художественных средств кидает авторов от хрестоматийных композиций в кельях монастыря (зловещие тени на стене, горящие свечи) до иллюстративных картинок жизни в эпизодах в школе или на уборке урожая. Тот же разнобой характеризует и работу актеров. Хотя можно понять сложность положения актеров, занятых в фильме. Сценаристы, как правило, наделяют персонажей не живыми конкретными характерами, а функциями в общей канве сюжета. Актеры и несут их более или менее исправно.

В фильме «Обманутые» отсутствует единое решение темы. Дело не в том, что отдельные эпизоды прочитаны режиссурой по-разному,—это вполне возможно и даже необходимо. Нет логической связи этих отдельных решений. И здесь немало упреков следует адресовать также и оператору. В. Массу никак не откажешь в выразительности отдельных композиций, но большинство их производит впечатление самостоятельных врезок — фотографий, никак не монтирующихся с общим стилем эпизода, с его световой и пластической характеристикой в целом. В самом деле, крупный план Анны, с отбрасываемой

на ее лицо тенью оконной рамы в виде креста, значителен и символичен. Но какое неожиданное впечатление производит он, вдруг врезавшись в обычные спокойные кадры эпизода в доме Яниса! Как неуместен он в простой монтажной фразе: «Анна подходит к окну»! Оператор, в поисках эффектного решения, то и дело забывает о цельности кинематографического повествования. Нередко даже световой режим делает сильнейший скачок от кадра к кадру в поисках вящей драматичности. Так, в частности, выглядит финальный проход ксендза Антона, как-то сразу из светлого дня оказавшегося в «выразительных» сумерках.

Как и во многих других эпизодах, здесь авторам изменяет чувство меры в попытках прямого контрастного столкновения тем церкви и жизни села. Параллельный монтаж уборки урожая и церковного праздника воспринимается наивной аллегорией, как и попытка совместить в одном кадре физзарядку колхозных механизаторов и монашеское пение за стеной монастыря.

И еще одно существенное обстоятельство, на наш взгляд, обусловило неудачу фильма. В «Обманутых» поражает ощущение оторванности от жизни, замкнутости в себе. Как будто герои повествования разом оказались в запаянной консервной банке. Фильм лишен жизни, ее юмора, ее пусть мелких, но тонких наблюдений. Он весь как бы разыгран по нотам — от детского футбола в начале до театрального финала с проклятием церкви и со счастливым воссоединением возлюбленных.

Можно сделать определенные скидки на неудачное дублирование фильма, на особенности национального характера, но ничем не объяснить статичности эпизодов, отсутствия разработанного режиссурой «второго плана».

Создавая фильмы на антирелигиозную тему, нельзя не заботиться об особой убедительности того, что происходит на экране. Спор с религией должен идти во всеоружии идейных и художественных средств. На этот раз их не оказалось в руках рижских кинематографистов.

С. ГИНЗБУРГ

Сказка о счастье

Когда родился ребенок, к его колыбели пришли три добрые феи. Они богато одарили его и обещали ему счастье.

Но потом появилась злая фея, которую родители ребенка то ли забыли, то ли не захотели пригласить. Рассерженная, она произнесла заклятие, уничтожающее дары добрых фей.

Так начинаются многие волшебные сказки, в том числе знаменитая «Спящая красавица» Шарля Перро. Все они доказывают, что счастье является даром судьбы, что его нельзя завоевать.

Так начинается и большой мультипликационный фильм «Ключ»*, в котором сценарист М. Вольпин и режиссер Л. Атаманов повели со зрителями серьезный, ироничный, умный и веселый разговор о счастье.

Три добрые феи принесли в подарок советскому мальчику волшебный клубок. Мальчик будет расти не по дням, а по часам, сказали они, а когда он вырастет, волшебный клубок, разматываясь, приведет его прямо в «страну счастья».

Но потом, как в сказке Перро, появился незваный гость. Это была не злая фея, а добрый старый дедушка-рабочий. Родители, стесняясь старика, не пригласили его на торжество. И хотя, в отличие от злой феи, дедушка не обиделся, он все же постарался избавить ребенка от легкого и незаслуженного счастья.

В борьбе между заклятием фей и доброй волей дедушки развивается действие фильма. Оно происходит и в сказочной обстановке «страны счастья», и «царства легких побед и быстрых подвигов», и в реальной жизни. Оказывается, что счастье, которое обещают старые сказки, удивительно буднично и уныло, а реальность — по-настоящему, по-хорошему сказочна.

Дедушка добывает с помощью своего друга академика, конструирующего «думающие машины», новый волшебный клубок и совершает путешествие в «страну счастья», желая проверить, какое будущее уготовили внуку феи.

С трудом пробираясь по кисельным берегам и чуть не утонув в молочной речке, он достигает цели. И тут перед ним проходят картины «счастливой» жизни.

* Сценарий М. Вольпина. Режиссер Л. Атаманов. Художники-постановщики А. Винокуров и И. Шварцман. «Союзмультфильм», 1961.

«Счастливое детство». Школа. Возле нее резвятся ребятишки. Мгновенно сменяются времена года. Лето, осень, зима, весна, а дети все играют и играют.

— Летние каникулы, осенние каникулы, зимние каникулы, весенние каникулы,— объясняет дежурная фея, сопровождающая старика.— Зачем же школа, если все время каникулы?— А какие же каникулы без школы?— обижается фея.

«Счастливая зрелость». Окончена школа, выпускной бал. Такой, каким каждый зритель видел его в десятке плохих фильмов. Выбегают юноша и девушка, усаживаются на скамейке в парке, объясняются в любви. С неба спускается огромный матерчатый желтый абажур, укрывая влюбленных от нескромных взоров. Снова меняются времена года, десятилетия проходят в секунды, и фея прикасается волшебной палочкой к абажуру. Абажур подымается, открывая двух дряхлых стариков, сидящих на скамейке все в той же позе. Целая жизнь прошла под этим абажуром — символом пыльного обывательского уюта. А теперь вместе с дедушкой, в сопровождении феи, старики отправляются в «палату счастья для престарелых». Начинается «счастливая старость».

Этот финальный кусок эпизода в «стране счастья» является самой большой удачей сценариста и режиссера. Длинные унылые ряды качалок со стариками и старухами. Качание на качалках утром, затем обед, снова качание на качалках, но уже с котятами, которых раздает старикам дежурная фея, ужин, опять качание и в заключение «художественное полнометражное сновидение».

Обывательские представления о счастье, как покое и безделье, высмеяны в этом эпизоде так метко и зло, что зритель испытывает радость и облегчение, когда взбунтовавшийся дедушка убегает, нарушая унылую тишину «палаты для престарелых».

Интересно задуман, хотя менее точно осуществлен, другой «волшебный» эпизод фильма — в «царстве легких побед и быстрых подвигов». Этот эпизод пародирует традиционный сказочный мотив о трех подвигах, которые надо совершить, чтобы добиться победы. Подвиги должны дать мальчику ключ в «страну счастья». Но обывательскому представлению о счастье соответствует и обывательское представление о подвиге. Подвиги совершаются сами собой, без какого-либо вмешательства ребенка, который избавлен от всяких трудностей.

Фильм богат выдумкой, интересной, яркой, основанной на верных жизненных наблюдениях. Много сатирической злости вложено в образ трехголового дракона, выдающего пропуска в «царство быстрых подвигов». Головы с упорством матерых бюрократов долго и уныло препираются друг с другом, брызжа чернилами, заменяющими им слюну. Хотя мальчик давно прошел через проходную, они никак не могут решить вопрос — следует или не следует его пропускать.

С такой же справедливой злостью воплощен образ неудачной «думающей машины», построенной академиком,— робота, пишущего стихи. Робот явно злоупотребляет машинным маслом, действующим на него как водка. Он надрывно скандирует: «От зависти злобной враги говорят, что я не поэт, а простой автомат».

В самом деле, разве это робот, а не поэт-халтурщик?

Но вот, вспоминая об этих образах, о драконе-бюрократе и халтурщике-роботе, нельзя не сказать об одном из недостатков талантливого и в лучших своих эпизодах по-настоящему удачного фильма.

Фильм перегружен выдумкой. Далеко не все сами по себе интересные находки сценариста и режиссера работают на его тему. И дракону и поэтическому роботу—место в другом фильме. Здесь же они отвлекают зрителей от главной мысли авторов, уводят действие в сторону. Впрочем, не только они одни. Режиссер, так же как и сценарист, проявил излишнюю щедрость и перенасытил фильм мультипликационными эффектами, тормозящими действие. Танцы фей в гостях у счастливых родителей, торжества в «царстве быстрых подвигов» изображены красочно, но ничего не прибавляют к содержанию фильма.

Излишняя щедрость — недостаток, редкий для мультипликационных фильмов, которым чаще не хватает авторской выдумки, и зритель поэтому охотно ее простит. Однако она — не единственный недостаток картины. Неудачен, неприятен по своей графической характеристике и сценарному истолкованию образ ребенка.

Добровольный отказ мальчика от «страны счастья», победа, которую одерживает в борьбе за ребенка дедушка-рабочий над обывателями-родителями, мотивированы весьма приблизительно и психологически плохо оправданы. Поэтому к концу фильма напряжение действия спадает, а образное осмысление темы уступает место довольно поверхностной дидактике.

И все-таки неполный успех фильма стоит многих бесспорных удач мультипликационного кино. Никогда еще мультипликация не решалась поставить перед своими зрителями такой большой философский вопрос, как вопрос о том, что такое счастье. А в «Ключе» этот вопрос поставлен. Более того, решен. Решен на отрицательном примере, в сатирическом эпизоде «страны счастья», высмеивающем обывательское, потребительское отношение к жизни.

Л. ДАНИЛОВ

Дни нашей юности

Люди — самое главное, их мысли — самое волнующее, их чувства — самое ценное, их дела — самое важное для исследования в искусстве. В этом направлении и идут сейчас поиски в документальном кино.

В числе фильмов, посвященных XXII съезду Коммунистической партии Советского Союза, Центральной студией документальных фильмов выпущена полнометражная цветная картина о нашей молодежи, о тех, кто живет и работает рядом с нами, кто выращивает хлеб и возводит домны, бороздит мятежные тихоокеанские волны, строит гидростанции, ищет нефть и покоряет пустыни.

По форме фильм «Наши современники» *— киноальманах, состоящий из семи новелл.

Семь новелл, семь мест действия, семь героев, за каждым из них встает облик миллионов юношей и девушек. Каждая новая новелла как бы дополняет облик нашей молодежи своими красками. Заканчивается очередной рассказ, переворачивается последняя страница, и перед нами возникает новый кусок жизни, показанный без назидания и риторики. Каждый рассказ содержит благородную идею, сжато выраженную Максимом Горьким: «В жизни всегда есть место подвигам». И эти слова, как эпиграф, вместе с выдержкой из новой Программы КПСС: «Партия рассматривает молодежь как созидательную, творческую силу в борьбе советского народа за коммунизм»,— предваряют картину.

Фильм рассказывает о покорении природы — северной и южной, о борьбе со стихиями, борьбе, для которой нужно иметь и большие силы и незаурядное мужество.

Первая новелла называется «Покорись, Енисей!». ...На Енисее начинается паводок. Бушует река, просачиваются через перемычку волны, грозя размыть ее и затопить котлован Красноярской ГЭС. В центре рассказа — молодой прораб Юрий Севенард, в недавнем прошлом московский студент, защитивший дипломный проект стройки, на которой он сейчас работает. Строительству грозит опасность. Ручьи превращаются в реки, реки сливаются в озера. Но прораб был готов к паводку, приступ стихии для него не явился неожиданностью. Оператор С. Киселев снял эффектные кадры реки, тайги, стройки — дневной и вечерней, но в центре его внимания был человек. Он постоянно держал на прицеле мощного телеобъектива лицо Юрия, запечатлевая на пленке волнения и заботы, мгновенно промелькнувшую мысль, раздумье и итог этого раздумья. Прораб спокойно распоряжается людьми и техникой. В картине мы увидели путь к победе, увидели укрощенную реку, побывали на экзамене, который выдержал герой в столкновении с трудностями.

Оператор О. Лебедев снял на Черноморском побережье новеллу «Он поверил в себя» о молодом водолазе комсомольце Владимире Тышенко. Начинается она драматически: во время работы на затонувшем корабле подводник едва не погиб и с тех пор стал бояться глубины... Однако товарищи помогли ему избавиться от чувства страха, вернуться в строй.

Многие эпизоды этой новеллы сняты репортажно.

Действие новеллы «Пески и люди», снятой Е. Легатом, происходит в Кара-Кумах. Медленно, преодолевая осыпи, по бездорожью в страшную жару движутся по барханам гусеничные тракторы; три тяжелые машины тянут на прицепе большую цистерну с водой для геологов, которые нашли здесь нефть. Тракторы ведут три брата, три комсомольца — Виктор, Борис и Геннадий Бурдученко. Уже

«Наши современники». Тамара Бубнова — девятнадцатилетний председатель колхоза

* Композиция фильма и текст Л. Браславского. Режиссер Е. Вермишева. Операторы Г. Асланов, Е. Легат, И. Бганцев, П. Русанов, С. Киселев, Г. Серов, О. Лебедев, И. Филатов. Центральная студия документальных фильмов, 1961.

«Наши современники». Валентин Малява, водрузивший знамя на домне

около девяти часов находятся они на семидесятиградусной жаре, пройдя трудный путь в тридцать километров. Оползают края барханов, вязнут в песке гусеничные траки, взбираются на гребни холмов тяжелые машины, и вдруг... Цистерна перевернулась, и воду мгновенно поглощает песок. Зная, что люди ждут воду, комсомольцы, забыв усталость, возвращаются на базу, чтобы наполнить цистерну, и снова трогаются в путь.

В Арктике, между Шпицбергеном и Землей Франца Иосифа, затерялся маленький островок Виктория. (Новелла «Больше, чем братья», оператор Г. Серов.) Стометровый слой вечного льда покрывает этот клочок земли. Здесь живут дружной семьей пять молодых зимовщиков — ведут научную работу, посылая на Большую землю через каждые три часа метеосводку. Однажды Виталий Васильев ушел на снегосъемку и долго не возвращался. Товарищи отправились на поиски. Виталия обнаружили на отколовшемся куске дрейфующей льдины, которую постепенно уносило в океан. Новелла обрамлена почти одинаковыми эпизодами: кто-то читает, сидя в помещении зимовки, кто-то пишет стихи, кто-то играет на гитаре... Как будто бы ничего и не произошло. Жизнь идет своим чередом. Этот прием подчеркивает будничность происходящих событий.

Опускается ночь на безбрежный водный простор (новелла «Свет в океане», операторы П. Русанов, И. Филатов). Гаснет маяк в океане, и не увидят знакомого луча капитаны кораблей там, где подводные рифы и опасности подстерегают мореплавателей. К месту повреждения спешит специальная шхуна. Начинается шторм. В хрупкой шлюпке матросы-комсомольцы Анатолий Петров и Николай Анисимов через буруны подходят к скалам, высаживаются на берег и исправляют маяк. Снова приветливо замигал огонек, указывая кораблям путь в океане...

К сожалению, не все одинаково хорошо в фильме. Иллюстративна новелла о председателе колхоза «Ей было девятнадцать». Обо всем наиболее интересном, что связано с биографией героини, мы узнаем не из кадров фильма, а из уст диктора.

Интересна последняя новелла — «Валентин Малява на высоте» (оператор И. Бганцев), рассказывающая о том, кто такой Валентин Малява и что это за высота, на которой он очутился. Мы видим на экране веселого курносого паренька — монтажника-верхолаза. Вместе с товарищами он возводил новую доменную печь Криворожского металлургического завода имени Ленина. Построив вместе с другими домну «Комсомольская», герой оказался на высоте — и образно и буквально... Великолепной находкой для фильма является изобретательно снятый эпизод водружения знамени на вершине готовой домны. Этим символическим эпизодом кончается фильм — не всегда ровная, но серьезная работа, правдиво рассказавшая зрителям о событиях одновременно будничных и романтических, о делах и людях нашей современности.

В № 4 нашего журнала за 1961 год было напечатано открытое письмо инженеров М. Высоцкого, Е. Голдовского и Б. Коноплева «О новых системах кинематографа». В нем поднят вопрос, весьма существенный для дальнейшего развития киноискусства,— об освоении новой кинематографической техники. Продолжая обсуждение этого вопроса, мы познакомим читателей с мыслями, высказанными в поступивших к нам откликах на открытое письмо трех инженеров и на совещании, состоявшемся в редакции.

Какой экран лучше?

Еще лет пять назад такой проблемы — какой экран лучше? — перед кинора-ботниками не возникало: существовал один, общий для всех стран стандартный экран — прямоугольное «окно в мир», на котором личные драмы и социальные битвы, судьбы людей и народов развертывались в масштабах и формах, вполне устраивавших зрителей. Небывалый прогресс науки и техники привел к разительным изменениям и в области кинозрелищ.

Привычные, «классические» рамки экрана стали тесны для художников кино. И сейчас, в наши дни, к услугам творческих работников — широкоэкранное кино со стереофоническим звуком, панорамный кинематограф с еще более внушительными размерами и большей световой силой экрана, а следовательно, и большими возможностями воссоздания реальной действительности в ее разнообразных проявлениях. Появилась кругорама (или циркорама — по зарубежной терминологии). Решена система широкоформатного кино, которая дает с удвоенного по ширине кадра кинопленки (70 *мм* вместо былых 35) примерно удвоенное же экранное изображение. Но и это не последнее слово кинотехники.

Нельзя не упомянуть сконструированную в Чехословакии «Латерну магику» — зрелище, соединяющее в себе элементы кино и театра, причем площадь и очертания экранов, применяемых в ходе показа, могут быть самыми разнообразными. Достоинство этой системы, в частности, в том, что действие можно перебрасывать как угодно во времени и пространстве, развертывать параллельно события, происходящие в разное время и в различных местах, или «разбивать» действие на такие частности, детали, которые помогут наилучшему выявлению замысла авторов.

В Чехословакии, у нас и в других странах появился «полиэкран» — система показа фильма (хотя то, что на нем демонстрируется, только условно может быть названо фильмом в обычном смысле этого слова) на нескольких — пяти-семи-восьми — экранах одновременно.

Широко развернулись поиски технического решения проблемы большого экрана, на котором, в зависимости от идейно-художественных потребностей и замысла авторов, изображение меняло бы свои объемы и конфигурацию: кадр здесь может быть и

горизонтальным (автомобиль бежит по дороге), и вертикальным (самолет взлетает в воздух), и круглым, и многоугольным — любой геометрической формы. Такой «вариоэкран», видимо, дает художнику возможность наилучшим образом решить композицию каждой сцены, сконцентрировать внимание зрителя на нужной детали.

Упомянем также об экране, способном передавать запахи природы: ветерок, проносящийся над зрителями, несет запах цветущего сада, сохнущего сена, соленого морского прибоя, пахнущей дымком каши, сваренной на костре... Конструируется и такая киноаппаратура!

ЧЕМУ ОТДАТЬ ПРЕДПОЧТЕНИЕ?

Не слишком ли много новшеств сыплется на головы творческих работников кино? Есть ли необходимость в столь щедром обогащении киноязыка? На эти вопросы может ответить только творческая практика киномастеров. А практика эта, к сожалению, еще невелика. Вот почему единодушное одобрение вызвал призыв авторов письма М. Высоцкого, Е. Голдовского, Б. Коноплева к мастерам кино—смелее творчески осваивать новые системы. «...Как можно больше экспериментировать и больше снимать картин. Тогда развитие новых форм киноискусства и совершенствование новых кинематографических систем пойдет значительно быстрее», — говорилось в этом письме.

Действительно, сейчас все новые системы еще только как бы ринулись вперед после старта в соревновании на право жить и развиваться. Как и бегуны в забеге, они в первые минуты после старта идут вместе, почти рядом, не выявляя своих преимуществ и недостатков, и строгие судьи должны внимательно присмотреться к каждому, определяя их шансы на успех.

Но все ли предложенные техниками новые системы кинематографии в одинаковой мере интересны и приемлемы для художника, все ли они привлекательны, заманчивы для сценариста и режиссера, оператора и актера, все ли они необходимы? Ведь целесообразность существования и развития той или иной системы должна прежде всего определяться тем, насколько эффектно может любая из них обогатить искусство новыми средствами выразительности.

Суждения по этому поводу высказаны самые различные:

Е. Голдовский. Хорошие картины останутся хорошими при любом формате экрана. Но если при съемке фильма правильно, обоснованно подобрать соответствующий формат и необходимую технику, то и художественный результат получится, конечно, более сильным.

Отсюда т. Голдовский, как и его единомышленники — авторы письма и некоторые другие инженеры, — делает вывод: надо развивать, совершенствовать все имеющиеся системы кинематографа, разрабатывать новые, чтобы дать художникам большой выбор изобразительных средств.

Мысль эта ни у кого не вызывает возражений. Но при всей принципиальной правильности этой установки очевидно, что практически, при внедрении новых видов кинозрелища в жизнь, при производстве оборудования и строительстве кинотеатров следует отдать преимущество какой-то определенной системе, достоинства которой наиболее выявлены, которая наиболее совершенна сегодня и перспективна на будущее. Какой же?

Чтобы найти верный ответ на этот вопрос, мы попросили высказаться ряд кинематографистов.

М. Ромм. Широкоэкранное кино является переходной формой, которая, мне кажется, исчезнет... Еще меньше перспектив, с моей точки зрения, имеют панорама, циркорама — зрелищные аттракционы.

Б. Бунеев. Снимая для широкого экрана, приходится прибегать к самоограничениям. Анаморфотная приставка не позволяет строить глубинные мизан-

сцены, обыгрывать детали; такая оптика заставляет держать актера преимущественно на первом плане, дает недостаточно резкое изображение. Широкоформатная система более совершенна и богата творческими возможностями. А вот панорамного и тем более кругорамного изображения искусство психологическое отнюдь не требует. Ценность панорамного «эффекта присутствия» сомнительна; эффект этот воздействует на зрителя не психологически, а физиологически. Воспринимая художественное произведение, зритель должен оставаться в состоянии психологического сопереживания, не попадая вместе с героями в специально усложненные головокружительные положения. Такие эпизоды хороши для хроники (например, как дорог был бы зрителю эффект присутствия в кабине космического корабля Ю. Гагарина или Г. Титова), в драматическом же повествовании они нарушили бы логику чувств.

Б. Барнет. Как прекрасна «Баллада о солдате» на обычном экране! А вот «Повесть пламенных лет» не мыслится иначе как широкоформатная. Думаю, что и в широкоэкранном кино эта картина сильно проиграла бы. Есть интересные находки в панорамном и кругорамном кино, например в американском документальном фильме «Семь чудес света». Словом, над всеми этими системами надо работать, но менее других привлекательна и перспективна система широкого экрана, которая лишает нас ряда преимуществ обычного кино (выразительные средства которого далеко не исчерпаны), не давая взамен других поэтических ценностей, а лишь увеличивая механически площадь изображения.

В фильме «Повесть пламенных лет», говорил на совещании искусствовед А. Вартанов, широкоформатная система блестяще показала свои достоинства, максимальное приближение к желанному облику экрана.

Критик Ю. Владимирский отметил, что «широкий формат допускает и крупный план с двумя лицами — диалог в одной монтажной фразе с нужным ритмом, и, как в обычном кинематографе, крупный план одного лица с монтажным построением диалога и соответствущим ритмом. Это относится и к среднему плану. При использовании уже существующего набора оптики широкому формату доступны планы любой крупности: от детали до заполненного войсками и техникой огромного поля боя. По глубине и «читаемости» изображения, по резкости второго плана он также превосходит широкоэкранный кинематограф. Здесь возможно и то, в чем авторы письма в № 4 «Искусства кино» видят одно из достоинств панорамы — одновременный показ действия, происходящего в разных местах. Для этого не обязательны отдельные пленки, можно снять на одной. И даже там, где широкоформатный кинематограф уязвим — недостаточная освещенность экрана и искажения широкоугольной оптики,— его слабости со временем вполне преодолимы.

Таким образом, широкий формат многие выступающие признали системой самой перспективной.

От своего ближайшего родственника — кино широкоэкранного — широкий формат отличается многими положительными сторонами. Во-первых, большей площадью экрана и лучшими пропорциями его сторон, что в значительной степени приближает экранное изображение по контурам к картине, охватываемой человеческим глазом в реальной действительности. От кинопанорамы широкоформатное кино выгодно отличается отсутствием видимых границ, стыков между тремя изображениями, возникающих при съемке и проекции тремя аппаратами. Все это позволяет реализовать «эффект присутствия» в самом лучшем сочетании: ощущение физического присутствия зрителя при происходящих событиях, свойственное кинопанораме, соединяется, так сказать, с эффектом «психологического» присутствия, эффектом соприкосновения, соучастия в раскрываемых конфликтах, думах и чаяниях героев, что так характерно для обычного кинематографа.

Но значит ли это, что перед остальными системами нужно опустить шлагбаум?

Наиболее далек от финиша «бегун», раньше многих других стартовавший на кинотехнической дорожке,— стереокино. Всего пять таких кинотеатров в стране; время от времени для них выпускается стереоскопический фильм, в котором, как правило, нет ничего, что требовало бы обязательно трехмерного, объемного изображения.

Интересный стереофильм «Разноцветные камешки» еще больше выиграл бы, если бы он не был столь назойливо стереоскопическим: мешают смотреть картину несовершенства системы стереопоказа и «эффекты объемности», выглядящие «необязательными» в этом углубленно психологическом повествовании.

Однако на дискуссии и у этой системы нашлись защитники. Так, киноинженер Н. Гольцман заявил, что и сейчас, ознакомившись с широкоэкранным и панорамным кино, он убежден: только в стереокино можно получать наилучшую пространственность изображения, его выразительность:

— Некоторые киноработники считают стереокино несовершенным аттракционом. Но ведь с такой же меркой можно подойти и к широкоформатному кино. Оно, пожалуй, лучше и панорамного и кругорамного, но не исключает стереоскопического.

Тов. Гольцман считает, что имеет смысл использовать уже технически разработанную систему очкового стереокино. Люди привыкают к очкам довольно быстро, говорит он. (Заметим в скобках, что эту точку зрения поддержал и режиссер Ю. Кун.)

— Меня не удовлетворяет стереокино,— сказал режиссер В. Дорман,— в том виде, в котором оно находится сейчас. Но, вероятно, можно усовершенствовать систему так, чтобы она не приносила неудобств зрителям.

На совещании были высказаны серьезные упреки в адрес широкоэкранного кино. Но никто не пытался уже теперь «закрывать» эту систему, оспаривать ее право на существование. Режиссер В. Дорман, поставивший широкоэкранные фильмы «Девичья весна» (совместно с Г. Оганесяном) и «Волжские просторы», заявил:

— Мы довольны результатами, которые нам дал широкий экран. Сам материал фильмов требовал такого экрана. Нам надо было показать танец, разворачивающийся в горизонтальной плоскости, природу, также требующую пространственного показа, массовые сцены. Мне думается, что и для камерных лирических вещей может быть использован широкий экран: если правильно строить мизансцены с использованием всего пространства кадра, можно найти очень выразительные решения эпизодов.

Многие кинематографисты отмечают, что творческий потенциал широкого экрана очень мало использован потому, что создатели широкоэкранных картин снимали их, в сущности, как обычные, только с помощью анаморфотной приставки, растягивая изображение на всю плоскость большого экрана. В большинстве случаев при этом исходили из решения самых примитивных, упрощенно понятых задач — заполнить экран так, чтобы соблюсти видимость осмысленной композиции изображения. Конечно, были и исключения. Так, высокую оценку получил фильм «Поэма о море» А. П. Довженко — Ю. И. Солнцевой, были свои частные удачи и находки и в картинах «Все начинается с дороги», «Озорные повороты», «Алешкина любовь». Один из участников нашей беседы «за круглым столом» режиссер М. Калатозов назвал «единственным подлинно широкоэкранным фильмом» «Сладкую жизнь» Федерико Феллини, где, по его мнению, «удивительно органично и до конца использованы возможности широкого экрана: принципы длинных панорам, построения глубинных мизансцен, укрупнений». Однако М. Калатозов все же отдает предпочтение широкоформатному кино, которое «обладает рядом колоссальных преимуществ». Он говорит также: «Теория, будто на широком формате надо снимать только эпические полотна, а не камерные,— полнейшая чепуха».

Л. Погожева добавила к числу удачных широкоэкранных картин «400 ударов» Трюффо. Что же касается «эпичности» широкоэкранного кинематографа, то Л. Погожева привела мнение польского режиссера Анджея Вайды, которое прямо перекликается с мнением М. Калатозова. А. Вайда считает, что камерный сюжет, камерный сценарий особенно выгодны для широкоэкранного кинематографа, позволяющего с особенной глубиной исследовать и раскрыть внутреннюю жизнь героев, движение характеров, а также среду и атмосферу, в которых развертывается действие.

Активным сторонником не только широкоформатного, но и панорамного кино выступил Ю. Кун — один из постановщиков широкоэкранного фильма «Озорные повороты» и панорамного фильма «Опасные повороты».

— Как всегда, новое встречает сопротивление отдельных скептиков,— сказал Ю. Кун.— Скептики считают, что в панорамной и широкоформатной системах невозможны крупные планы актера, а огромный экран приспособлен только для историко-батальной тематики. Это, конечно, заблуждение. Камерная сцена с двумя актерами, происходящая в тесном интерьере, сохраняет интимность и в кинопанораме. Поворачивая немного голову, мы можем хорошо рассмотреть и услышать каждого актера в отдельности. Мы начинаем «жить» рядом с героями фильма. Огромная заслуга в достижении этого впечатления приходится также на долю девятиканального объемного звука кинопанорамы.

Ошибочно мнение — есть и такое! — будто новые системы ограничивают творческие возможности режиссера. Наоборот, в них могут быть применены все средства выразительности, накопленные киноискусством на всех этапах его развития.

С приходом новой техники эти средства видоизменяются, приобретают часто другое, иногда неожиданное качество. Уже сейчас меняются установившиеся понятия о пластической композиции, о монтаже и звуковом оформлении фильма.

Все это еще не освоенная целина, творческая целина, требующая приложения сил большого коллектива художников экрана.

С этими утверждениями, кажется, никто не спорит.

О кругораме вообще на дискуссии говорили мало, основными «соперниками» оказались широкий экран и широкий формат. И все же один из участников, художник Ю. Меркулов, высказал ряд соображений о возможности творческого использования кругорамы. Художники, говорит он, давно мечтали о таком средстве выразительности. В подтверждение он рассказал о своей беседе с В. И. Пудовкиным, состоявшейся сразу же после поездки последнего в Италию. Встретившись случайно поздним вечером у Московского планетария, они разговорились о впечатлениях от этой поездки, и во время затянувшейся до глубокой ночи прогулки Пудовкин рассказал, какое огромное впечатление произвел на него «Страшный суд» Микельанджело, как и вся Сикстинская капелла. Они ассоциировались у него с представлением об огромном реальном мире, расположенном как бы сферически и вызывающем иллюзию объемности при плоских стенах. Пудовкин высказал убеждение, что вот таким — расширяющимся, объемным, сферическим — должен быть экран будущего, для того чтобы стать поистине искусством жизненной правды, неограниченных возможностей художественного изображения действительности.

Художники в свое время предложили идею «оживающей» панорамы (наподобие Севастопольской или панорамы Бородинского боя). В свое время эту идею поддержал замечательный художник М. Б. Греков.

Все это — доводы за то, чтобы художники и техники работали совместно.

Тов. Меркулов говорил также о необходимости широкого использования новых систем кино в мультипликации.

Итак, многое говорит о преимуществах широкоформатного кино. В то же время во всей стране имеются пока лишь три широкоформатных кинотеатра.

Множество кинотеатров, строящихся в наши дни, запроектировано под широкий экран.

Как быть?

Необходимо при проектировании и строительстве новых кинотеатров обязательно предусмотреть то, что в ближайшие годы они будут переоборудованы под широкий формат.

Технически это дело несложное: широкоэкранный кинотеатр при небольших усилиях можно оборудовать широкоформатным экраном и всей необходимой аппаратурой. Но надо заранее предусмотреть «вторую очередь» оборудования кинотеатров, то есть в самой архитектуре здания предусмотреть внедрение новой, широкоформатной техники

Такая техника уже производится, приготовимся к тому, чтобы принять ее на вооружение.

Еще несколько замечаний. Вот что говорит М. Калатозов:

— Я не согласен с усложнением съемочной техники: она должна быть облегченной. Художник кино должен иметь возможность пользоваться техникой киносъемки так же непринужденно, свободно, легко, как пользуется своей кистью живописец. Я хотел бы достичь эффекта широкоформатного кино, снимая на 16-*мм* пленку аппаратом легким, удобным, портативным, «веса пера».

В свою очередь художники должны прислушаться к совету техников:

> «Вместо того чтобы ссылаться на имеющиеся недостатки и трудности, которые всегда бывают в каждом новом деле, вместо того чтобы бесцельно бороться против новых технических средств, не лучше ли было бы совместными усилиями творческих, научных и инженерно-технических работников, создавших эти новые советские системы, работать над их дальнейшим улучшением и усовершенствованием?» (Из письма М. Высоцкого, Е. Голдовского, Б. Коноплева «О новых системах кинематографа», «Искусство кино», 1961, № 4.)

Автором идейно-художественного замысла будущего кинопроизведения является писатель, кинодраматург. И ему первому принадлежит честь создавать такие произведения, осуществление которых потребовало бы использования всех возможностей современной кинотехники — стереофонического звука, цвета, глубины изображения, широкого формата, многоэкранного кинематографа, вариоэкрана и иных ожидающих своего технического и художественного воплощения замыслов.

Майя МЕРКЕЛЬ

Вчера и сегодня

...1959, 1960, 1961 годы. Многие операторские имена, появившиеся за это время на экране, привлекли внимание, вызвали и бурные похвалы, и жаркие споры. Однако этот успех — не всегда свидетельство своеобразия, яркой индивидуальности. Как ни странно, но броская, эффектная и подчас отнюдь не новая операторская манера оценивалась иной раз выше, чем более вдумчивая, сдержанная операторская работа. Объясняется это не только непрофессиональным подходом к операторской работе, но главное — недооценкой, а иногда и непониманием примет современного операторского искусства.

Хочется начать с фильма «Хлеб и розы» — фильма, снятого операторами И. Черных и П. Емельяновым вполне профессионально и даже, если исходить из общепринятых представлений, хорошо. Очевидно стремление операторов к наиболее выразительному решению темы. И тем не менее эта работа — убедительное свидетельство того, что говорить сегодня с экрана языком даже прошлого десятилетия — значит обеднять фильм.

В чем же, на мой взгляд, ошибка операторов?

В неумении мыслить фильмом в целом. Необходимость единства изобразительного замысла отнюдь не открытие современного кинематографа. Однако сейчас, когда каждый отдельный статичный кадр стал играть все меньшую роль в решении кинематографической фразы, это требование приобрело особенное значение.

Для операторов фильма «Хлеб и розы» каждый кадр — самостоятельная картинка. Для нее ищутся свои композиционные, световые, тональные средства, с помощью которых реализуется локальная мысль. Отсюда — фотографичность, картинность, театральная условность, которые противопоказаны кино. Каждый ракурс, световое пятно, световой луч рассчитаны на самостоятельную зрительную реакцию. И как следствие этого — манерность, вычурность многих статичных композиций, бьющее на внешний эффект освещение.

Казалось бы, операторам не откажешь в умении ощутить пропорции кадра, выстроить его, осветить. Однако и те отдельные кадры, в которых несомненно достигнут определенный живописный эффект, — такие, как первая пахота коммунаров, приход в село трактора, вечерние пейзажи, — представляют собой не что иное, как набор интересно снятых фотографий.

«Фотографичность» проявляется и в желании акцентировать каждый кадр и в методе его построения и освещения. Статичное расположение актеров, нарочитая перекошенность фигур подкрепляются картинно-выписанным освещением. Сделанность его идет от той же излишней акцентировки.

Непременные яркие световые ореолы вокруг фигур актеров даже в натурных сценах. Бьющие в глаза лучи и пятна — обязательный элемент любого эпизода. Даже тогда, когда в помещении, где происходит собрание коммунаров, гаснет разбитая камнем лампа, операторы оставляют в освещении интерьера некий неизвестного происхождения луч — все-таки с ним эффектней! Это принцип решения каждого кадра — покрасивей, понеобычней, даже вопреки мысли, логике, правде, настроению сцены. Вот почему педантично «вылизанные» светом, «красивенько» освещенные хоромы Любы с живописно разложенными по полу и стенам световыми пятнами, с мягко мерцающими свечами и лампадками остаются всего лишь холодными декорациями, а многочисленные крупные планы актеров с замысловато-пятнистым освещением — не более чем слащавыми открытками.

И лишь тогда, когда операторы вспоминают о смысле сцены и перестают любоваться просто кадром-картинкой, начинает зву-

---

В порядке обсуждения.

чать с экрана настоящая кинематографическая речь. Неожиданные живые краски и интонации, вдруг появившиеся в эпизоде расстрела коммунаров, во многом идут от выразительности операторских средств. Богатая, созвучная природе тональная гамма, сменившая на этот раз подчеркнуто условное освещение, помогла операторам живо передать атмосферу и обстановку действия.

Кинематограф сегодня прежде всего стремится к правдивому показу жизни, к глубокому анализу духовного мира людей. Отсюда — потребность в новых операторских средствах выражения.

Общая тенденция к удлинению монтажных фраз, нежелание дробить мысль на отдельные монтажные кадры, прерывать ее изобразительными акцентами, стремление к плавному, как бы льющемуся изображению наложила отпечаток и на операторский язык фильмов. Стала более динамичной, вольной и подвижной камера, многограннее тональность, тоньше световые эффекты.

В рамки этого нового вмещаются самые различные художественные темпераменты и операторские почерки. Игнорировать же это новое без ущерба для фильма нельзя.

Безусловно, конек операторов фильмов «Десять шагов к востоку», «Живые герои» и «Колыбельная» — композиция. Эта область — сильнейшая сторона их таланта. Но острота построений кадра, его линейный ритм и пластичность — далеко не всегда результаты продуманного замысла.

Композиция — это та часть изобразительного решения кадра, которая наиболее остро действует на зрителя. От расположения предметов во многом зависит быстрота реакции, осмысленное прочтение кадра. Малейшие акценты в композиционной манере фильма бросаются в глаза особенно резко. Словом, это наиболее ответственный и уязвимый участок работы оператора.

Много восторженных похвал раздавалось в адрес Г. Лаврова, снявшего фильм «Десять шагов к востоку». Спору нет, оператор он способный. Но так ли уж ново то, что он сказал с экрана?

...Медленно растекаются песчаные волны. Причудливо изогнулось дерево, напоминающее своими изломанными линиями фантастическое животное. Извилистая линия барханов прорезала почти черное небо, разрисованное замысловатыми по форме облаками. Огромный на весь экран человеческий глаз настораживает, гипнотизирует. Неизвестный всадник умчался вдаль, растаяв в песчаном море. Так начинается этот детективный фильм. Все таинственно и непонятно.

Вполне законный прием — заинтриговать зрителя, придав вступительным кадрам особую загадочность. Но, увы, по мере развития действия происходящее на экране не становится более понятным.

Вот на переднем плане многозначительно крупный номер автомашины, рядом с которым даже фигуры людей кажутся маленькими. Судорожно пытаешься удержать в памяти этот знак, ни на секунду не сомневаясь, что этот композиционный акцент сделан неспроста. Однако вновь и вновь появляются в кадре машины с такими же утрированно крупными номерами и постепенно начинаешь понимать, что вычурность, экстравагантность композиций идет каждый раз не от особо сложной мысли или особо сложного сюжетного хода, а от эксперимента оператора, для которого каждый кадр чаще всего еще один композиционный этюд.

Оператор «кидает» зрителя от одного неожиданного ракурса к другому, с «самолетной» точки зрения к точке зрения ящерицы, зарывшейся в землю. Порой просто не ясно, что же изображено в кадре. Масштабные соотношения предметов, точки съемки, световые пятна настолько причудливы и невероятны, предметы настолько теряют свои привычные очертания и искажаются, что в этом композиционном калейдоскопе прочтение каждого построения невозможно без длительной остановки, на которую, конечно же, рассчитывать в кино нельзя.

Этой же статичной иллюстративностью, отрывистой, пунктирной речью отличается и вторая работа Лаврова — фильм «Убить человека». Думается, в неправильном направлении ведет поиски безусловно одаренный оператор, ибо этот путь возвращает к кинематографу давно ушедших лет.

Очевидно, многие не согласятся с такой оценкой. Что же, в искусстве споры неизбежны. Мне кажется, что такой набор порой отлично «выстроенных» статичных картинок, не связанных единством изобразительной формы, изобразительной мысли, нельзя назвать киноизображением.

Между фотографией и кинематографическим кадром никогда не стоял знак равенства. Они скорее, как парадоксально это ни звучит, антиподы, особенно в вопросах ком-

позиционного и светового построения пространства. А оператор фильма «Десять шагов к востоку» пользовался именно фотографическими приемами.

Как и литературную речь, годы обогащают кинематографический язык новыми «словами» и «понятиями», новыми приемами и средствами выражения. Отказ от уже приобретенного, возвращение к подчеркнутой условности делают фильм похожим больше на театрализованное представление, нежели на киноповествование.

Трансформация операторских приемов неизбежна. Современный фильм потребовал более скромного использования многих изобразительных средств. Вот почему примененный сегодня, например, голый статичный ракурс, не поддержанный движением камеры или светотональным эффектом, обычно не только делает изобразительный строй картины более примитивным, но и просто мешает живому восприятию.

Небезынтересна операторская работа И. Грицюса в новелле «Последний выстрел» (фильм «Живые герои»). Упор в ней, как и в картине «Десять шагов к востоку», сделан на композиционном построении кадров. Оператор так же довольно часто прибегает к острым композициям, непривычным масштабным сопоставлениям человека и предметов. Но он мыслит не замкнутыми кадрами, а большими сложными эпизодами. Изобразительная форма новеллы созвучна общему тону повествования.

Особое драматургическое построение новеллы «Последний выстрел», контрастное сопоставление и резкое столкновение двух характеров — девочки и бандита, олицетворяющих жизнь, добро, радость и зло, насилие, смерть,—во многом определило изобразительный строй фильма. Оператор выразительно и тактично перевел эту символику на язык экрана. Полярность основных образов фильма подчеркивается характером композиций, масштабным и тональным контрастом.

Крупным планом проплывают на экране заржавевшие, исковерканные гусеницы вросшего в землю танка. Движение камеры завершается неожиданным акцентом — под орудийным стволом расположилась белокурая, освещенная солнцем девочка с венком в руках. Густая тень облака на секунду закрыла ее, а еще через мгновение мы уже видим на экране огромное, снятое с необычайно высокой точки поле, по которому бежит маленькая героиня, как бы разгоняющая темные тучи, тени которых стремительно несутся впереди нее по земле. Несомненная условность этих неожиданных, как бы с самолета снятых кадров, в данном случае вполне логична, они несут совершенно определенную смысловую и эмоциональную нагрузку.

Девочка подбегает к берегу реки, по которой медленно, в скорбном молчании движется траурный караван лодок. Опять новый символ, новая тема — только что отгремевшая война. На этот раз оператор выбирает иные изобразительные краски, решая сцену на резком тональном контрасте. Черные силуэты гребцов на фоне молочной, словно уснувшей воды, призрачно-кружевные очертания деревьев и как тональный контрапункт — маленькая фигурка героини в ярко-белом платье.

Вот почему, несмотря на утрированно большие предметы на первом плане (одуванчик перед лицом девочки, гнездо с лебедиными яйцами, корка хлеба, плавающая перед голодным бандитом, ружейные патроны, расставляемые детской рукой), несмотря на броские ракурсы и акценты, композиционный стиль оператора един. Вот почему открытое тональное противопоставление черного и белого — светлой, пронизанной солнечным светом фигурки девочки, белоснежных лебедей темному силуэту убийцы, мрачному подземелью со зловещими тенями на стенах воспринимается как нечто органичное фильму. И хотя изобразительная форма этой киноновеллы из-за условности самого рассказа не отражает тенденций современного операторского искусства, манера оператора безусловно кинематографична.

Во многом современна работа оператора фильма «Колыбельная». Стремление к острой динамичности композиций, к экспрессивности линейного рисунка кадра здесь очевиднее, чем в первом фильме В. Дербенева «Атаман кодр». Достигается это с помощью многих изобразительных приемов, и в первую очередь подчеркнутостью ракурсных построений и движением камеры. Речь оператора становится особенно взволнованной там, где изобразительный замысел полностью идет от общего настроения сцены, где операторские приемы перестают существовать сами по себе. Именно поэтому так впечатляют эпизоды бомбежки города, отступления, поединка на дороге между грузовиком и немецким самолетом.

Стремительно надвигается земля. Камера вместе с самолетом «пикирует» на город. Взрыв за взрывом сотрясают воздух. Черные клубы дыма обволакивают запруженную людьми и машинами городскую площадь. Грохот и огонь. Пригибаясь к земле, по опустевшей улице бежит солдат. Вместе с ним мечется камера. Объектив выхватывает то одно, то другое событие. Вот еще один взрыв: камера, как бы отброшенная сильной волной, отпрянула в сторону от воронки, открыв перед нами новую страшную картину — замертво падает на мостовую молодая женщина. Рушится дом. Огромные балки, развороченные потолок и стены нависли над вбежавшим сюда солдатом. Чуткая камера уже не только повторяет каждое движение актера, но и как бы следует за его мыслями, взглядом, где-то даже опережая их. Смазанная панорама «бросает» нас снизу вверх: от лежащего на полу убитого врача к надписи на двери, за которой раздается жалобный детский писк. Композиции самые неожиданные: перекошенные вертикальные линии и плоскости, непривычные масштабные пропорции, «заваленный» горизонт, искаженный линейный контур предметов, «сломанный» резко нижним ракурсом съемки, и к тому же еще чрезвычайно сложное движение аппарата и актеров. Все это создало нужный изобразительный эффект. Сцена снята на одном дыхании, словно бы одним цельным куском. Такая изобразительная форма сделала многие эпизоды картины кинематографически особенно выразительными.

Однако успех сопутствует оператору не во всех сценах. Нередко и для него отдельный кадр становится самоцелью: съемка с подчеркнуто нижней точки — единственным ключом выразительности, застывший передний план — непременным атрибутом построения кадра. В фильме есть немало статичных, бесстрастных кадров, которых не оживляет даже изысканный ракурс. Они создают впечатление «заплат», превращают изображение в наивные картинки. Вот почему, когда Дербенев снимает крупные планы, изолировав их от реальной обстановки (портреты девушки, ее деда, солдата, едущих с малышами на руках в машине, сняты на фоне пустого, ровного, как полотно, куска неба), когда стремится обязательно создать передний план — в виде неподвижного колеса или перекошенного борта грузовика, он фактически перестает говорить языком кино.

И не случайно вторая новела — «В детдоме»,— где упор сделан на тональность, куда более кинематографична, чем многие сцены с щедрым ассортиментом броских операторских приемов. Тонкие органичные для настроения эпизода тональные краски сразу же придали ей лиричность. Растушеванные серые тона осеннего пейзажа с его лиственным ковром на земле и черными голыми ветвями на фоне слегка сероватого неба, отсутствие ярких контрастных пятен — все это родило особый аромат.

Тональность — один из краеугольных камней операторского искусства,—как правило, редко бывает предметом анализа и оценки критики. Эта сторона изобразительного решения фильма почему-то считается обязательным, само собой разумеющимся компонентом всякой картины, не требующим отдельного разговора. Однако, если под этим словом подразумевать не любое, случайное сочетание двух-трех невыразительных тонов (иногда только черного и белого), а широкую гармоничную гамму тонов и оттенков, богатую нюансами и полутонами, то окажется, что тональность можно обнаружить далеко не в каждой картине. А ведь без этого фильм сейчас уже воспринимать трудно: изображение на экране получается плоским, бедным, неубедительным. Потому что тональность картины — это не просто часть изобразительного решения, несущая только эстетическую нагрузку, а и способ создания определенного настроения, атмосферы действия.

Тональный язык современного кинематографа многообразен. Черно-белому кино теперь под силу передавать большую шкалу оттенков. Неумение создать ее на экране равносильно неумению кинематографически решить фильм; не использовать всего возможного тонального богатства черно-белого кино значит сейчас не только изобразительно обеднить картину, но и в известной степени лишить ее жизненности, сделать примитивной. Сегодня интересная тональность картины — тот кинематографический язык, без владения которым речь оператора на экране будет косноязычной и неграмотной.

Стремление к длинным монтажным кускам, отказ от подчеркнутых монтажно-масштабных сопоставлений и резких изобразительных акцентов, дробящих фразу на экране, потребовали нового подхода оператора к материалу. Богатая переходами тональность помогает сделать более плавной и обобщен-

ной кинематографическую фразу, более незаметным переход от кадра к кадру. Единство тональной гаммы придает изображению особую слитность, цементирует отдельные кадры и сцены фильма.

Когда смотришь фильм «Последние залпы», не оставляет впечатление, что на экране — одна беспрерывная лента. Ее трудно разорвать на отдельные темы, эпизоды и разбирать их операторское решение — так гармоничен изобразительный язык картины.

Фильм сложен с точки зрения не только актерской и режиссерской, но и операторской. Войну мы привыкли видеть на экране в грохоте и дыме полей сражений, под неумолчный гул канонад, на огромных, масштабных панорамах боев с участием мощной техники. На этот раз война выглядит по-иному. Почти вся история, рассказанная в фильме, происходит под покровом ночи в небольшом, наспех вырытом окопе. Картина рассказывает о человеке на войне, о его мыслях, настроениях, сомнениях, о его поразительной стойкости. Оператор Н. Олоновский нашел для этой темы точное решение: он внимательно присматривается, прислушивается к человеку, вдумчиво изучает его. Эта идея лежит в основе композиции каждого кадра, управляет движением камеры.

Оператор сдержан и несколько суров. Он не прибегает ни к резким, броским ракурсам, ни к особо острым построениям кадра. Он говорит языком богатой живописной тональности и свободных, беспрерывно меняющихся композиций, создаваемых слитным с движением актеров движением камеры.

На экране — ночь, гряда гор мягким силуэтом прорисовывается на фоне неба, фигуры бойцов чернеют в густой мгле, яркие вспышки ракет периодически прорезают темноту. Сколько оттенков черного и серого! Многообразие тональных переходов рождает живую, почти осязаемую картину ночи, в которой глаз, несмотря на кромешную тьму, различает отдельные предметы и поверхности. Полная иллюзия глубины пейзажа. Экран перестал быть плоским прямоугольником, висящим на стене зрительного зала. За ним ощущаешь бескрайние ночные дали, уходящие вглубь на десятки километров.

Забрезжило утро, в пейзаже появились новые краски. И снова оператор находит верные изобразительные интонации. Он решает эти сцены в неярком, почти пасмурном освещении, добиваясь и при этом свете тонкой гаммы тонов. Фигуры бойцов в защитных гимнастерках порой почти сливаются с землей. Это «почти»—ключ тонального языка картины. Два тона никогда не сливаются в скучное плоское изображение: еле читаемый контровой абрис фигур и предметов всегда сохраняет слегка читаемую, но обязательно существующую грань между двумя близкими тонами. И так из эпизода в эпизод — единая, богатая нюансами, спокойная, некрикливая тональность.

И только для конца фильма, когда кончается неравный поединок горстки солдат и десятков танков и наступает победный рассвет, оператор приберегает яркий солнечный свет. Этот прием помогает сильному эмоциональному звучанию финала.

Умываются в прозрачной реке смертельно уставшие люди. Сверкает в солнечных лучах вода, листва, небо, как будто природа вместе с оставшимися в живых снова обрела способность сиять и улыбаться.

Однако, стремясь передать как можно более правдиво и убедительно обстановку, в которой происходят события фильма, оператор никогда не забывает о человеке. Он все время в центре композиции любого кадра. Камера ни на секунду не выпускает актеров из поля зрения объектива, неотступно и беспрерывно следуя за ними. Это ее непринужденное, вольное поведение, когда она становится «тенью» героя, повторяющей каждое его движение,— характерный прием современного композиционного построения кадра.

Перманентная смена масштаба кадров — еще одна существенная особенность фильма. Современный кинематограф по-прежнему нуждается в частом сопоставлении и чередовании разных по масштабу кадров в крупном плане. В этом — природа кинематографа. Однако и это его свойство трансформируется. Длинные сложные фразы, как и прежде, основаны на кадровом контрасте. Но чередование точек съемок, направлений движения, масштабов происходит в рамках фразы, связанной одним движением камеры.

Мы видим происходящее в самых разнообразных аспектах, находясь все время с камерой как бы внутри актерской сцены, в центре события. Объектив то приближается к лицу актера, то незаметно вместе с поворотом актера меняет направление взгляда, открывая другую часть съемочной площадки, других героев. Кратковременность каж-

дой съемочной точки во время движения, ее подготовленность предшествующей дают возможность избежать нарочитого акцента даже при сильном приближении к лицу актера.

Речь тут идет не о нарочито экспрессивном движении камеры, а о плавном, почти произвольном перемещении, подчиненном лишь движению актера. Подобное движение, связывающее кинематографическую фразу, обобщает выраженную в ней мысль. Оно так же, как и тональность, делает незаметным переход от одного масштаба и точки съемки к другой. Без этого приема сейчас уже трудно выразительно показать на экране сложную актерскую сцену, монтажно интересно построить эпизод, в каком бы изобразительном стиле ни решался фильм. Статичные кадры, разыгрываемые перед камерой, а не подсмотренные ею, как еще одним действующим лицом, воспринимаются уже как нечто условное, театральное. Это вчерашний день операторского искусства.

На первый взгляд, изобразительный строй фильма «Мир входящему» трудно сопоставить с другими картинами. Экспансивность формы, казалось бы, ставит его в особое положение в нашем кинематографе. Тем не менее операторские средства выражения характеризуются все той же полной свободой поведения камеры, широкими тональными мазками, отсутствием нарочитых изобразительных акцентов. Горячий художественный темперамент оператора А. Кузнецова ощущается в большей композиционной обнаженности кадров, и в динамичности движения камеры, и в более многогранной тональности, и в резких изобразительных контрастах.

Для каждой темы найден свой ключ. Только что отгремевшая война кричит с экрана черными скелетами домов, мрачно нависшими над разрушенным городом, развороченными мостовыми, дымом пожарищ. Резко нижние ракурсы нарушают привычные пропорции предметов в кадре, ломают линии, искажают плоскости. Фигуры солдат, бредущих среди мертвых развалин, неестественно огромны, монументальны. Изобразительный акцент — на композиционном построении. Однако эта условность не мешает оператору сохранить то необходимое чувство меры, которое не лишает эпизод достоверности, а лишь усиливает его звучание.

Умело варьируются изобразительные возможности. По ходу действия острота ракурсных композиций смягчается, скрадывается изобретательным движением камеры, сменяющей в пределах одного длинного монтажного куска несколько точек съемки.

По ходу фильма акцент с композиции кадров переносится на их тональное построение. Именно гармоничная тональность, сочные, многообразные тональные противопоставления, характерные для эпизодов, посвященных военным дорогам, создают целую гамму настроений.

Бесконечная лента дороги разматывается на экране. Облик ее беспрестанно меняется: то белесая и пыльная, запруженная беженцами и войсками, то пустынная, серая, с обгоревшими, искареженными стволами деревьев и брошенными орудиями, то ликующая, мокрая от дождя, растворяющаяся в ночной дали. Резкие переходы от несколько монотонной и одновременно изящной по градациям серого тона палитры пасмурного дня к контрастной тональности вечера, к насыщенным краскам яркого солнечного дня с черным дымом над горизонтом подчеркивают динамику действия, рождают определенный колорит.

Применяя такие широкоизвестные средства выражения, как крупный план, резко динамичный монтаж, широкую тональную палитру, режиссеры и оператор фильма «Мир входящему» сумели облечь их в новую, современную форму.

Итак шесть фильмов — шесть непохожих друг на друга творческих индивидуальностей, художнических темпераментов. Операторы пользовались различными изобразительными приемами и средствами. Однако истинно кинематографично лишь то операторское слово, автор которого не только обладает даром изобразительного ви́дения, но и умеет, глубоко вникнув в существо материала, в содержание произведения в целом, использовать все богатство современной изобразительной кинематографической речи.

Стремление ко все более многогранному изображению жизни требует неустанных творческих поисков новых форм. Оператор, чувствующий поступь времени, пытающийся выразить новое содержание в новой, более емкой изобразительной форме, способен вместе с драматургом, режиссером, актером, композитором увлечь зрителя и показать на экране с наибольшей полнотой и достоверностью нашу действительность и нашего современника.

Что и требовалось доказать!

Мы рады сообщить читателям в новогоднем номере журнала, что школа, наконец-то, признает художественный фильм желательным и даже необходимым участником воспитания детей. Не дожидаясь инструкций из Министерства просвещения, облоно или Академии педагогических наук, учитель пробует применить фильм в классной,— а не во внеклассной, как обычно бывало до сих пор,— работе.

Пора, давно пора открыть большой кинематографии путь в школу!

Мы не раз писали об этом на страницах нашего журнала. В № 4 журнала за 1961 год была опубликована запись беседы «за круглым столом» учителей, кинематографистов, искусствоведов и ученых-педагогов, посвященная этой проблеме («Руку, товарищ учитель!»). Мы еще не раз вернемся к обсуждаемому вопросу, а на страницах этого номера публикуем запись одного урока, чтобы показать, что хоть и медленно, а все-таки лед трогается...

Мы пошлем этот номер журнала президенту Академии педагогических наук РСФСР тов. И. А. Каирову, чтобы напомнить ему о нашей переписке по поводу внедрения фильма в школьный процесс. Тем более что, выступая на XXII съезде КПСС, тов. И. А. Каиров прямо так и сказал: «Нам необходимо... традиционную классную доску дополнить использованием кинофильмов и телевидения». Совершенно верно!

Начнем же это доброе дело!

Мы просим тов. Каирова и других ученых-педагогов познакомиться также и с резонными соображениями читателя М. Волоцкого по поводу места кино в школе и сообщить нам свое мнение о том, как ускорить продвижение фильма в учебный класс.

НА ОДНОМ УРОКЕ

Идет урок литературы в 10 «В» классе школы № 200 г. Москвы. Тема урока— «Идеи гуманизма и протест против буржуазного мира в реалистической прозе А. М. Горького 90-х годов».

Учитель В. И. Камянов. Наш разговор о раннем творчестве Горького подходит к концу. Мы рассмотрели романтические произведения писателя, познакомились с рассказами «босяцкого цикла», беседовали о повести «Фома Гордеев». Вам теперь в общих чертах ясен характер горьковской романтики, ее философское и социальное содержание, но обзор реалистических произведений Горького этой поры нами еще не вполне завершен.

Требуется собрать воедино наши наблюдения, душевные впечатления и постараться увидеть главные пути творческой мысли молодого Горького. Предлагаю это сделать при помощи кино.

У нас есть возможность просмотреть два фильма, поставленных по мотивам ранних горьковских произведений: «Мальва» и «Фома Гордеев».

Само сочетание фильмов мне кажется удачным. Рассказ «Мальва» и повесть «Фома Гордеев» различны по масштабам своим, действие в них развертывается на участках жизни, далеко отстоящих друг от друга. А потому сопоставление этих произведений даст нам более широкое поле обзора, чем, предположим, сопоставление двух рассказов «босяцкого цикла».

Перед просмотром фильмов обращаю ваше внимание на два обстоятельства. «Мальва» и «Фома Гордеев» написаны, как вы знаете, в конце 90-х годов прошлого века, а экранизированы два-три года назад. Трудно предположить, что мы увидим буквальный кинопересказ произведений. Ведь прочитаны-то они глазами наших современников.

Мастера советского кино, создавшие фильмы, оглядываются на 90-е годы с высоты сегодняшнего дня, и это не может не отразиться на содержании фильмов. Я имею в виду, конечно, не какое-то грубое подталкивание раннего Горького к нашей со-

временности. В том-то и должен сказаться такт художника-экранизатора, что, оставаясь в главном и основном верным классическому литературному тексту, он создает злободневный фильм, естественно входящий в наш сегодняшний духовный обиход.

Это первое. И второе: экранизация не может быть механическим воспроизведением прозы, так как сама принадлежит к драматургии. Она непременно предполагает известную переработку литературного текста, выявление скрытых в нем драматургических возможностей.

Вот мы с вами и посмотрим, как выглядят на экране два произведения Горького, на какие стороны их содержания сценаристы и режиссеры делают особый упор, где они оказываются переводчиками Горького на киноязык, а где и соавторами его.

Над этим вам следует поразмыслить после просмотра фильмов, свести в систему свои непосредственные впечатления и подготовиться к беседе.

(Следует просмотр двух фильмов.)

Учитель. Приступая к беседе о просмотренных нами фильмах, я приведу одно высказывание А. В. Луначарского о раннем Горьком: «...пропитанность жизненного материала, бывшего объектом творчества Горького, пролетарским боевым духом он отразил превосходно и полностью. Присутствие этого элемента сказывается у Горького всюду, даже в самых пессимистических его рассказах, даже в самых далеких его экскурсах от пролетарского центра...»

Вы, конечно, понимаете, что Луначарский указывает нам главное направление творческих поисков молодого Горького. А так как авторы фильмов явно стремились резче, контрастнее очертить это главное направление, то мыслью Луначарского можно воспользоваться как компасом в нашей беседе. Постараемся не выпускать этого компаса из рук.

Давайте начнем с такого вопроса: какие отступления от сюжета рассказа «Мальва» вы заметили в фильме и чем, по вашему мнению, они вызваны?

Ученица Ольга А. В фильме «Мальва» есть два героя, которых не было в рассказе, это босяк Степок и приказчик. Теперь, зачем они введены... Почти во всех «босяцких рассказах» Горького сталкиваются босяки с собственниками. Наверно, авторы фильма хотели добавить героев к тем и к другим, чтобы расширить действие...

Ученик Евгений Б. Дело не просто в том, чтобы было одним или двумя героями больше. Мальва — это гордая, свободолюбивая натура. Она молодая, красивая, сильная, ее тянет к свободе, а Яков и приказчик смотрят на нее, как на вещь, хотят ею владеть. Приказчик обещает ей богатую жизнь, а она все равно отталкивает его; отсюда видно, как сильно она любит свободу и презирает то, что ценят собственники. А Степок, наверно, введен, чтобы лучше показать, как нуждается в близком человеке босяк Сережка. Когда Степок умер, Сережка как будто стал сиротой.

Учитель. Вашу мысль можно понять так, что приказчик в фильме — это как бы еще пара алчных рук, тянущихся к Мальве; с его введением драматизм ее положения выявляется острей. А кто из вас обратил внимание, как средствами кино здесь показана мерзость собственнических побуждений у человека?

Ученик Сергей Г. Например, на Якова особенно противно смотреть, когда он зубами развязывает мешочек с монетами и оглядывается, как затравленный; потом когда он жадно ест в трактире и облизывает сальные пальцы, а через несколько минут с таким же выражением, с каким смотрел на еду, смотрит на пляшущую Мальву. Еще, Яшка и приказчик все время ходят за Мальвой по пятам. Стоит ей где-нибудь оказаться одной, они уже тут, как будто охотятся.

Учитель. Еще один вопрос об отступлении создателей фильма от горьковского текста. Вспомните, как показаны взаимоотношения Сережки и Мальвы в конце фильма и как в рассказе.

Ученик Вадим С. В рассказе Мальва говорит Сережке, что едет с ним на косу, но он этого не добивался. А в фильме Сережка уже совсем собрался уходить на Кавказ, но остался, когда узнал, что освободилось место сторожа на косе. Потом, при словах Василия о котелке, который он зарыл на косе, Сережка многозначительно посмотрел на Мальву. Получается, что он с местом сторожа берет и ее.

Учитель. Вяжется ли это с замыслом Горького?

Вадим С. По-моему, нет. Ведь из героев рассказа один Сергей смотрел на Мальву как на свободного человека, а не как на вещь и считал, что она же должна быть ничьей.

Учитель. Вполне согласен. Теперь о другом. Кто помнит, как у Горького начинается «Мальва»?

Голоса. «Море смеялось».

Учитель. Попробуйте сопоставить образ моря в рассказе и на экране. Вспомните здесь же и о самой Мальве.

Ученик Александр Ж. У Горького море величавое, спокойное, смеющееся как бы. И в фильме его показывают таким же. Оператор очень хорошо передал, как волны возле берега отражают солнечный свет. Действительно кажется, что они смеются.

Ученица Женя К. Мальва все время показана возле моря, и поэтому как-то глубже понимаешь ее мечты о свободе, о большом человеческом счастье.

Кажется, что море постоянно напоминает ей о другой, более счастливой жизни; да и отвращение Мальвы к тупому, жадному Якову, к приказчику не было бы, может быть, таким острым, если бы не море рядом. Ведь когда глядишь на него, особенно если оно спокойно и ярко светит солнце, возникает ощущение чего-то необъятного, чистого, ничем не скованного, и мелкие людишки рядом с ним выглядят еще мельче.

Учитель. Значит, и образ моря помогает авторам фильма передать силу порыва героини к жизни, достойной человека. Прочь от мира, где царят стяжательство и «нищета людских желаний». А теперь скажите, нельзя ли отнести эти слова к другому горьковскому герою, Фоме Гордееву?

Ученица Галина К. Конечно, можно. Фома живет в другой среде, он сам собственник, купец, но ему, как и Мальве, противна мораль собственников, он бунтует, как может, против своего класса.

Учитель. А как вы, ребята, считаете, в полном ли соответствии с повестью показано окружение Фомы?

Ученица Наташа Х. Не совсем. Игнат Гордеев и Маякин у Горького сложнее, чем в фильме, не всегда так самоуверенны, иногда в них проскальзывает что-то человеческое, даже жалкое.

Учитель. Что же Б. Бялик и М. Донской плохо поняли Горького?

Наташа Х. Нет, наверно, они хотели подчеркнуть в купцах главное — мораль хищников, и пожертвовали другими их чертами. Не знаю, хорошо ли это. По-моему, очень сильной получилась сцена на пароходе Кононова, когда Фому после всех его обличений купцы связали, и он силится освободить руки, а они хохочут ему в лицо. Здесь авторы применили интересный прием: искаженные лица купцов надвигаются на нас, как будто мы сами на месте Фомы.

Учитель. Действительно, прием на редкость удачный. Кинокамера смотрит как бы глазами героя и вводит нас в его состояние. А вы заметили, ребята, что фильм «Фома Гордеев» вообще задуман очень интересно и решен в оригинальной образной системе? Давайте вспомним, как он начинается.

Ученик Владимир С. Во весь экран небо, и на его фоне кричит маленький Фома.

Учитель. Да. Рассвет над землей, лучи восходящего солнца пробивают высокие облака, и в эту картину широко распахнутого мира как бы вписан орущий новорожденный младенец.

Владимир С. Человек родился, и тут рассвет — начало дня.

Учитель. Только ли?

Ученица Тамара Ц. Человек входит в большой мир, где для него достаточно простора и где он должен быть хозяином.

Учитель. Сопоставьте это со сценой на пароходе Кононова.

Тамара Ц. Там человек связан и видит перед собой только лица своих мучителей. И еще есть деталь. Когда Маякин на пароходе за столом расхваливает купечество, говорит, что купцы — строители, хозяева жизни, на экране появляется вид Волги, небо над ней, и все это сразу заволакивает дым из трубы парохода.

Учитель. Дым закрыл небо, которое мы видели чистым в первых кадрах, а человек, родившийся для счастья, погублен «хозяевами Волги», так и не успев найти себя. Вы замечаете: авторы побуждают нас мыслить образами. Они ставят вопрос: зачем на земле родился человек? Кстати, этот вопрос постоянно мучает Фому, но он лишь однажды приблизился к ответу на него. Не помните ли, когда именно?

Ученица Валентина Б. По-моему, когда он вместе с рабочими поднимал затонувшую баржу. Ведь только тогда он не чувствовал себя посторонним в жизни.

Учитель. Правильно. Как видите, авторы фильма стремятся выявить не только социальную, но и философскую сторону замысла Горького, и это не просто добросовестность экранизаторов классики, а и проявление их высокой гражданской активности. Ведь мудрая философская мысль отличается особой долговечностью. Человек создан не для прозябания, не для накопления капитальца, а для труда, творчества. Эта мысль обладает сегодня такой же свежестью, как и во времена Горького. Давайте еще вспомним с вами финал фильма.

Ученица Мария А. Фильм заканчивается открытием дома для бедных, на которое собралось множество купцов и чиновников города. Тут начался дождь, и все они раскрыли черные зонты, а откуда-то сверху звучат обличающие слова Фомы.

Учитель. И как вы восприняли эту картину?

Мария А. Кажется, что эти люди хотят прикрыться зонтами от какой-то огромной силы, которая сейчас на них обрушится. Под дождем их зонты начинают коробиться, словно так действуют слова Фомы.

Учитель. Да, пожалуй, вы точно поняли образный смысл этой картины. Здесь мы видим как бы развернутую кинометафору.

Фильм передает в зрительном образе ощущение обреченности этих живых мертвецов. Кстати, вы заметили, что объектив съемочной камеры

поднимается здесь все выше и выше, как бы требуя от нас особой широты восприятия идущих кадров?

Вспомните-ка мысль Луначарского, которую я привел в начале урока. По-моему, авторы фильма самой образной силой отрицания мира Маякиных выявляют «пропитанность» повести пролетарским духом.

А сейчас уместно поразмыслить над тем, в какие формы выливается протест Фомы Гордеева и Мальвы против враждебных им обстоятельств. Кто желает высказаться?

Ученица Нина А. Мальву угнетает больше всего бесцельность существования и то, что на нее смотрят как на вещь. У нее иногда возникает потребность как-то нарушить однообразный ход жизни. Один раз она сказала Сережке, что хотела бы поджечь барак, чтобы посмотреть, какая поднимется суматоха. А Фома Гордеев чуть не утопил своих гостей, которые пьянствовали на плоту у берега. Да, еще... Мальва поссорила Василия с сыном тоже от тоски, от досады на людей...

Реплика с места. Она просто отомстила Василию за то, что он ее избил!

Нина А. По-моему, это не главное. Мальва сама мечется и других хочет лишить покоя. Ведь так поступают многие герои «босяцких рассказов». А о мести Василию она даже забыла, ей Сережка напомнил.

Учитель. Нина, конечно, права. Горький не делает упора на мотив мести. Это было бы мелко. Кроме того, Василий слаб, беззлобен. Он неподходящий объект для мести. Фома и Мальва — характеры крупные. Правда, иногда может казаться, что они по мелочам разменивают свою большую обиду на жизнь, однако обида не убывает. Их поступки говорят о судорожности метаний, бессилии найти выход из замкнутого круга. Кстати, вы обратили внимание на сцену в фильме «Фома Гордеев» (она есть и в повести), где мальчишки вспугнули сову и сова вслепую мечется среди деревьев, натыкаясь на стволы? Зачем эта сцена?

Ученик Александр Ж. По-моему, это метафора. Ведь и Фома среди купечества, как та сова среди деревьев.

Учитель. А потом в фильме не было кадров, вызывающих в памяти зрительный образ этой сцены?

Александр Ж. Да, да! Фома в здании биржи стоит один среди большого зала, кругом купцы хохочут над ним, издеваются, а он, как затравленный, озирается по сторонам.

Учитель. Следовательно...

Александр Ж. Авторы как бы подчеркивают слепоту Фомы. И действительно, ведь бунт свой он поднял среди купцов, отдал себя в их руки.

Учитель. Таким образом, напрашивается вывод, что Горький при всей глубине своего сочувствия людям, подобным Фоме Гордееву и Мальве, убеждает нас в бесплодности их бунтарских порывов, подводит к мысли о зрелых формах борьбы против мерзостей жизни. Зато протест Фомы и Мальвы — это симптом неизбежной гибели буржуазного мира, где нечем дышать человеку, причем симптом, обнаруженный с позиций подлинного гуманизма. Авторы фильма «Фома Гордеев», как мы с вами уже говорили, сумели при помощи системы образных средств передать высоту горьковского взгляда на человеческую жизнь. А как в фильме «Мальва»?

Ученик Вадим С. Там тоже жизненные вопросы ставятся очень широко; герои думают о смысле своей жизни. Но ведь это сделано прямо по тексту рассказа и, по-моему, немножко вяло... Вообще фильм «Фома Гордеев» мне понравился больше. Он какой-то более насыщенный, яркий.

Учитель. Кажется, здесь все с вами согласны. Действительно, фильм «Фома Гордеев» сделан темпераментно, его образный язык исключительно сочен. О «Мальве» этого не скажешь. Интересно, ребята, какие еще выразительные детали в фильмах вам запомнились, кроме названных?

Ученик Сергей Г. В «Фоме Гордееве» есть сцена, когда рабочие, как карусель, вертят пол ресторана, где веселятся купцы. Получается как бы образ классового устройства, а потом купцы разбегаются с круга. Этот образ тоже понятен...

Ученица Елена Б. Я заметила: когда Мальва сказала о себе, что она как чайка, сразу показывают море и чаек над ним.

Учитель. Вам это кажется удачным?

Елена Б. Не очень. Слишком прямолинейно.

Ученик Евгений Б. У меня вопрос. Зачем в доме Маякина все время показывают горбатую монашенку в черном платье?

Учитель. Если уж говорить об этой монашенке, надо вспомнить и бородатого, гривастого протодьякона, любящего водку и жирную пищу как на поминках, так на крестинах, надо вспомнить и громадную икону у Маякина с равнодушным ликом Христа.

Евгений Б. Значит это все для разоблачения церковников?

Учитель. Не так-то просто. Здесь дело сложней. Монашенка, поп, мрачная икона создают гнетущую атмосферу ханжества, удушения всего человеческого в мире Маякиных. Эта горбунья в черном лишь однажды улыбнулась — помните? — когда увидела оборванного Фому в толпе нищих. Если

хотите, здесь весьма сильное разоблачение религии, как естественный результат беспощадного и острого взгляда художников на мир собственников, охраняемых ханжами-церковниками.

Итак, у нас сегодня было довольно содержательное обсуждение двух фильмов, поставленных по прозе раннего Горького. Эти фильмы помогли нам глубже понять и, судя по всему, острее воспринять идеи горьковских произведений, их душевный строй. Я думаю, что, увидев на экране хитрого и жестокого Маякина, тупого и плотоядного Якова из «Мальвы», зловещую монашенку, вы с особой силой ощутили невозможность для живого человека находиться в затхлой атмосфере собственничества. То есть призыв Горького к раскрепощению человека вами теперь, вероятно, воспринимается более конкретно. А ожившие на киноленте Мальва и Фома Гордеев, конечно, приблизили к вам и других мятущихся одиночек из ранних произведений писателя.

Я этим вовсе не хочу сказать, что с классическим литературным произведением лучше всего знакомиться по его экранизации. Кино нам иногда не дает того чувства непосредственного душевного общения с писателем, которое мы испытываем при чтении. Можно назвать и другие потери. Но хорошая экранизация обогащает наше восприятие литературного произведения яркими зрительными впечатлениями и, что, пожалуй, не менее важно, возвращает нас к истокам мысли писателя, заставляя заново продумать прочитанное. Ведь удачный фильм, поставленный по книге, — это не столько пересказ, сколько истолкование книги.

Запись урока учителя В. И. Камянова свидетельствует о том, как превосходно развивает фильм образное мышление подростков, как расширяет кинопросмотр с последующим обсуждением эстетический кругозор молодежи и помогает усвоить генеральные идеи писателя.

Что и требовалось доказать!

Реплика профессору А. Маркушевичу

В наши дни, когда так остро ставятся вопросы влияния искусства на общественную жизнь, когда Программа партии подчеркивает важность эстетического воспитания всех трудящихся, формирования в народе высоких художественных вкусов и культурных навыков, необходимо подумать о влиянии кино на моральный облик строителей коммунистического общества.

Кино необходимо изучать в школе. Такой вывод делаешь из почти единодушных высказываний участников дискуссии «Руку, товарищ учитель!», запись которой опубликована в журнале «Искусство кино» № 4 за 1961 год.

Тем более странно было читать высказывание на этой дискуссии заместителя министра просвещения РСФСР профессора А. Маркушевича. Вот его позиция: «Моя точка зрения состоит в том, что, как бы ни были убедительны доводы представителей различных специальностей, настаивающих на введении в школе новых предметов науки, техники, искусства (а таких претендентов немало — логика, психология, геология и т. д.), все же идти по пути дальнейшего увеличения обязательной для всех учащихся нагрузки нельзя, ибо это может привести к поверхностной, верхоглядской культуре, к практическому снижению уровня образования. Нельзя делать исключение и для киноискусства».

Нет, можно и нужно сделать, товарищ Маркушевич!

Во-первых, почему Вы ставите на одну доску психологию, геологию и киноискусство? Психология больше всего нужна педагогу, писателю, врачу, геология — геологу, горняку. А искусство необходимо всем, в том числе и врачу, философу и геологу.

Как справедливо заметил Марк Донской, вздорная забава для одних, высшая нравственная школа для других — таков обычный диапазон взглядов на искусство. Но для того чтобы искусство стало нравственной школой для всего народа, и особенно для молодого поколения, любовь к нему и понимание языка образов нужно прививать еще со школьной скамьи.

Эстетически подготовленный зритель гораздо глубже поймет такие замечательные современные

фильмы, как «Чистое небо» и «Голый остров», и такую киноклассику, как «Земля» А. П. Довженко.

Художественный вкус легче развить, когда он еще не испорчен. Потом — тяжелее. И чем раньше зерно искусства будет посеяно в душе ребенка, тем раньше оно даст прекрасные всходы.

А где же можно заложить основы глубокого понимания искусства у детей, как не в школе?

В Программе партии слова литература и искусство стоят рядом, и их задачи одинаковы — своими средствами воспитывать человека коммунистического завтра. Так почему же литературу изучают в школе на протяжении 10 — 11 лет, а искусство не изучают совершенно?

Не так уж редко от молодого парня или девушки можно услышать вопрос: «А зачем мне изучать искусство? Я же не стремлюсь стать артистом?»

И обычно подобные люди не любят смотреть сложные, философские фильмы, такие, как «Поэма о море», и слушать классическую оперную и симфоническую музыку.

Выпускники средних школ зачастую не имеют совсем или имеют самое смутное представление о работах Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Станиславского и других мастеров советского искусства. Неужели же, товарищ Маркушевич, преподавание искусства, и в частности киноискусства, «может привести к поверхностной, верхоглядской культуре»? Скорее отрывочные сведения (а не определенная система знаний по искусству), получаемые из случайных источников, приводят к верхоглядству в искусстве. Да, в связи с политехнизацией средней школы введено преподавание ряда новых предметов. Но введение преподавания искусства ни в коем случае не приведет «к практическому снижению уровня образования».

Партия ставит перед преподавателями, работниками литературы и искусства задачу эстетического воспитания всех трудящихся, и особенно молодежи. И нет сомнений, что школа скажет в этом отношении свое слово — задача эстетического воспитания будет выполнена.

М. ВОЛОЦКИЙ

Лозовая

МОСКВИЧИ ОБСУЖДАЮТ РАБОТУ ВОЛЖАН

Просмотры и обсуждения документальных фильмов различных киностудий страны стали хорошей традицией Союза работников кинематографии СССР.

Недавно москвичи познакомились с новыми работами волжских киностудий — Куйбышевской, Саратовской, Казанской.

Содержательный, профессиональный разговор вызвали картины «По зову партии» (режиссер Д. Дальский) и «Рабочий человек» (режиссер В. Кагарлицкий).

Интересные творческие поиски авторов, стремящихся создать живые, полнокровные образы советских людей на экране, получили горячее одобрение присутствовавших.

Много критических замечаний выпало на долю фильма «Люди одного колхоза» (режиссер Я. Воловик). Стремление втиснуть документальный материал в заранее придуманные ситуации привело, как говорили выступавшие, к тому, что фильм получился неубедительным, лишенным жизненной правды.

Существенным недостатком многих картин, по мнению участников дискуссии, является неоправданное использование музыки. Ее порой вводят в чрезмерно больших дозах и не всегда к месту.

Серьезной критике подвергся и текст фильмов.

На встрече выступили И. Копалин, В. Головня, А. Лебедев, В. Трошкин, И. Венжер и другие.

Н. ВАСИЛЬЕВА

Некоторые течения в современном буржуазном киноискусстве

Состояние современного зарубежного кинематографа — тема очень широкая и никак не укладывающаяся в одну лекцию, даже самую обзорную и лаконичную. Киноискусство стран народной демократии, которое бурно расцветает в наши дни, бесспорно требует специальной лекции, если не нескольких. Даже ограничивая себя кругом материала лишь капиталистических стран с развитыми кинематографиями, лектор никак не сможет уложиться в отведенное ему скромное время. Процессы, происходящие в кинематографе капиталистических стран, далеко не однородны. Скажем, киноискусство стран Востока, где существует такая интереснейшая кинематография, как японская, или такая противоречивая и сложная, как индийская, нуждается в специальном рассмотрении. Несомненно заслуживает внимания кинематограф стран Латинской Америки. И, наконец, нельзя забывать, что на путь самостоятельного кинематографического производства встают молодые страны Африки, сбросившие иго колониализма и уже давшие хотя и не всегда совершенные по мастерству, но чрезвычайно свежие и самобытные произведения национального киноискусства. Поэтому изучению современного кино стран, не входящих в социалистический лагерь, целесообразно отвести два или три занятия. Одно из них будет посвящено состоянию современного кинематографа Западной Европы и США. Такое объединение вполне закономерно, поскольку и исторические истоки, и современные пути развития у этих кинематографий во многом сходны. Однако лектор должен понимать, что и при таком ограничении темы он не сможет дать сколько-нибудь подробный анализ процессов, происходящих в сегодняшнем западном кинематографе, или даже творчества наиболее крупных мастеров, а ограничится скорее характеристикой лишь некоторых, наиболее типических явлений современного кинематографа, лишь назовет имена особо значительных прогрессивных художников, введет слушателя в курс основной тематики многих фильмов сегодняшнего западного кино.

●

Разговор о состоянии современного западного киноискусства вернее всего начать с положения художника, работающего в условиях капиталистической действительности. Эти условия определяются прежде всего тем, что подавляющее количество кинопродукции, ежегодно производящейся в буржуазных странах, вообще находится за гранью к и н о к а к и с к у с с т в а, а принадлежит к так называемому «коммерческому кинематографу», преследующему интересы прибыли и одурманивающему зрителя низкопробными, хотя порой и очень нарядными, эффектными ремесленными поделками.

Об этом засилии коммерческого кинематографа, о невероятно трудной обстановке, в которой честные художники вынуждены создавать свои произведения, непрестанно говорят крупнейшие кинематографисты западного мира. Совсем недавно в своем письме к участникам Второго Московского международного кинофестиваля напомнил об этом со всем гневом и страстью замечательный мастер итальянского кино Чезаре Дза-

ваттини — автор сценариев фильмов «Похитители велосипедов», «Рим, 11 часов» и других. Он писал о том, как нелегко художнику противостоять киноиндустрии с ее потоком фальшивых зрелищных чудес.

Вред и зло коммерческого буржуазного кинематографа заключаются далеко не только в том, что он, наводняя экраны пошлостью и ремеслом, не дает дорогу таланту и правде в искусстве и прививает миллионным массам зрителей дурной, вульгарный вкус. Нет, истинной целью буржуазного кино является определенное идейное воспитание масс. Зрителю самыми разнообразными способами внушается мысль о незыблемости и совершенстве буржуазного строя. Используя все средства, коммерческий кинематограф учит человека терпеть, видеть в коренных недостатках социальной системы лишь печальные обстоятельства той или иной человеческой судьбы и ждать своей счастливой фортуны. Именно мысль о том, что каждый может выиграть свое счастье, если не будет роптать, проповедуют сотни фильмов — мелодрам с душещипательными романами миллионеров и девушек из «простых сословий», комедий, где герои становятся богатыми и счастливыми благодаря лотерейному билету, и т. п. Гигантская «фабрика снов» отвлекает человека от реальной жизни с ее язвами и бедами, оглупляет, отупляет его.

О том, как воздействует подобный кинематограф на самых разнообразных зрителей, ярко рассказывает прогрессивный западногерманский писатель Генрих Бёлль в своем романе «Дом без хозяина». На протяжении всего романа многие его персонажи так или иначе обращаются к кинематографу, к кинолентам, каких сотни крутятся сегодня на европейских экранах. Писатель с большой психологической тонкостью раскрывает восприятие кинематографа этими людьми. Героине романа, женщине из состоятельной буржуазной семьи, скучающей, никчемной, но остро видящей всю пошлость и ничтожество окружающей ее среды, порой начинает казаться, что тысячи и тысячи стандартных и фальшивых лент не только отражают жизнь, но также и формируют ее по своему образу и подобию. Другая героиня — еле сводящая концы с концами мать двух вечно голодных детей — ходит в кино, чтобы хоть на минуту отвлечься от собственной уродливой и горькой повседневности и погрузиться в мир грез, ничего общего с этой повседневностью не имеющих. Маленькие герои книги — мальчики, оставшиеся после войны без отцов, — тоже ходят в кино. Им, школьникам, преподносят с экрана пресные и ханжеские проповеди мещанской морали. А рядом с афишами этих «сеансов для детей» улыбаются и манят с рекламных плакатов полуобнаженные блондинки в двусмысленных позах. Так всех, от мала до велика, старается втянуть в свои липкие сети коммерческий кинематограф, разжигающий у людей низменные инстинкты, прославляющий буржуазный образ жизни, а нередко воспитывающий человеконенавистничество.

Однако нельзя не видеть и другого явления, особенно явственно дающего о себе знать в последние годы. Появление на западных экранах фильмов, авторы которых смело говорят правду о действительности, — произведений мастеров итальянского неореализма, передовых мастеров Франции, Англии, США, подъем международного кинематографического общественного мнения, создаваемый ежегодными международными кинофестивалями, все растущее желание зрителей видеть на экране жизнь, а не фальшивую нарядную бутафорию, — приводят к тому, что буржуазный коммерческий кинематограф, оставаясь, разумеется, все еще могущественным, начинает терять свои моральные позиции. Все чаще зрители отдают свои голоса (через анкеты, распространяемые киножурналами) не «боевикам», сфабрикованным в Голливуде, не гангстерским и сексуальным фильмам, а произведениям подлинного киноискусства.

Естественно, что коммерческое кино не желает сдавать свои рубежи. На экран выливаются все новые и новые потоки киномакулатуры. Возникают «циклы» больших, нарядных, грандиозных постановочных картин, авторы которых стремятся поразить зрителей миллионными цифрами долларов, затраченных на их производство, пышностью декораций, громкими именами кинозвезд и количеством статистов, участвующих в массовках. Так, например, в американском кино сейчас существует мода на экранизацию библии. Библейские сюжеты развертываются в древнем Иерусалиме, где среди героев действует сам Иисус Христос.

Лектору необходимо специально остановиться на мещанских фильмах, трактующих вопросы семьи, брака, любви. Такого рода фильмы достаточно часто попадают и на

наш экран — типичными их примерами являются, скажем, австрийская картина «Я и моя жена», португальская «Наш сын — адвокат», египетская — «Неизвестная женщина» и многие другие. Фальшивую мораль и лживость этих фильмов, идеализирующих образ жизни обывателя, вводящих нас в условный мир элегантных вилл, модных холлов и белых телефонов, — не всегда умеют распознать некоторые наши зрители, в частности те, кто на справедливые критические отзывы прессы о таких фильмах отвечают возмущенными письмами в редакции газет. Объясняя своим слушателям, чем плохи эти картины, лектор выполняет важную задачу идейного и эстетического воспитания.

●

Учитывая общее положение кинематографа в западных странах — кинематографа, где орудуют дельцы от искусства, необходимо с особым вниманием, бережно, вдумчиво относиться к тем произведениям, явлениям современного западного киноискусства, к тем художникам, которые с той или иной мерой жизненной правды рисуют реальную действительность сегодняшнего капиталистического мира и, вступив на путь честного неприкрашенного изображения, так или иначе разоблачают эту действительность, заставляя людей задуматься о несправедливости, лжи и грязи окружающего их общества. Произведения, критически осмысливающие реальную жизнь, создаются художниками разных политических убеждений, принадлежащими к различным партиям (вплоть до католической) или настойчиво провозглашающими собственную непричастность к какой бы то ни было общественной борьбе. Поэтому в их картинах из достоверного изображения порой сделаны чуждые нам выводы, а порой эти выводы и вовсе отсутствуют. Это, конечно, следует учитывать при оценке и анализе картин. Однако всякое слово правды, подлинного, честного таланта очень дорого всегда, а особенно в современных условиях укрепления и сплочения широкого фронта демократических сил против сгущающейся реакции, возрождающегося фашизма и милитаризма. Люди доброй воли, а среди них и художники, независимо от их политических убеждений, выступают в защиту человека, попранного бесчеловечным обществом.

Авторы картин смело обличают общественные уродства, срывают покровы мнимого благополучия и обнажают подлинное лицо буржуазной действительности.

Прогрессивные тенденции западного киноискусства выразились прежде всего в итальянском неореализме — направлении, возникшем на гребне общественного послевоенного подъема в стране, сбросившей иго фашизма. Мастера неореализма, первооткрыватели мира трудовых людей Италии, впервые показавшие свою страну без прикрас и фальши казенного фашистского кино — Роберто Росселини, Витторио Де Сика, Джузеппе Де Сантис и другие, — хорошо известны советским зрителям по их замечательным картинам, с успехом демонстрировавшимся на наших экранах. Итальянский неореализм обычно служит темой специальной лекции в народных университетах культуры. В данной общей, обзорной лекции целесообразно остановиться лишь на последнем, сегодняшнем этапе развития современного итальянского киноискусства, на самых значительных работах его мастеров.

После некоторого спада в середине 50-х годов, который дал основания критикам говорить о кризисе и даже гибели принципов неореализма, на рубеже 60-х годов прогрессивная итальянская кинематография пережила в известной мере новый подъем. По сравнению с произведениями раннего неореализма тематика сегодняшних итальянских фильмов изменилась: итальянские кинематографисты сосредоточили свое внимание на критике морали, устоев растленного буржуазного мира, на раскрытии сложной психологии современного человека. Новый успех итальянского киноискусства связан с выходом в свет двух фильмов, произведших большое впечатление на зрителей многих стран и вызвавших целую бурю откликов прессы и негодование реакционных кругов. Это «Сладкая жизнь» Федерико Феллини и «Рокко и его братья» Лукино Висконти. Правые газеты и политические партии потребовали запрета «Сладкой жизни». Официальный орган католической церкви газета «Оссерваторе романо» поместила одиннадцать редакционных статей против фильма. «Сладкую жизнь» горячо поддержали передовые общественные круги Италии, прогрессивная печать во главе с коммунистической газетой «Унита». У простых людей Италии название фильма сделалось нарицательным.

Чем же вызваны такой гнев, такое возмущение реакционеров и буржуа против Феллини?

«Сладкая жизнь» — фильм, необычный по своему строению и форме. Идет он около трех часов и по внешнему виду представляет собой как бы гигантскую хронику жизни современного итальянского буржуазного общества. Действие его развертывается в аристократических палаццо, в модных виллах, в ночных клубах, на аэродромах и окраинах Рима — этого растленного нового Вавилона, каким видит Феллини буржуазную итальянскую столицу. В семи крупных эпизодах «Сладкой жизни», сюжетно связанных только участием главного персонажа — журналиста Марчелло, автор дает чудовищную панораму распада и гниения современного общества. Перед зрителем проходит вереница портретов — завсегдатаи подозрительных притонов, развязные американские туристы, аристократы с печатью вырождения на лицах, интеллигент, убивающий своих детей и кончающий самоубийством из страха перед жизнью, перед будущим, наглые газетчики, табуном носящиеся по городу в поисках сенсаций, и т. д. Полная опустошенность, разобщенность людей, нравственное одичание. Свое жестокое, беспощадное изображение Феллини завершает финальной сценой отвратительной оргии, которая переходит в кадры, уже много раз описанные в нашей печати и звучащие как символ разоблаченной художником «сладкой жизни». Орава гуляк после бурной ночи высыпает на морской берег. В рыбацких сетях они видят мясистое, прыщавое морское чудище — дохлого ската, прибитого волной. И кажется, что подслеповатый глаз чудища смотрит на людей-уродов, таких же, как оно — безобразных и мертвых.

Феллини говорил о том, что хочет научить людей, отбросив все иллюзии, глядеть правде в глаза. Свою задачу он выполнил с большим гражданским мужеством, темпераментом и могучим талантом, свойственным этому режиссеру. Конечно, в условиях свирепой цензуры он не смог до конца сказать всю правду об обществе, в котором он живет. Об этом очень точно писал критик газеты «Унита» коммунист Уго Казираги: «Вероятно, другим режиссерам предстоит установить, как того требовал один журнал, «связь между Италией многочисленных мадонн, являющихся лукавым подросткам, Италией актрис, холодных до сладострастия, наглых фоторепортеров, предрассветных танцев с раздеванием донага, аристократов, идущих к мессе после мерзкой оргии, и той Италией, что стала первопричиной разложения общества, — Италией спекулятивных манипуляций с земельными участками, поддельных пищевых продуктов, крупнейших индустриальных картелей и наглого нежелания платить налоги государству.

...Однако нас бросает в дрожь при мысли о том, что сказали бы те, кто оскорбился неизмеримо меньшим» («Искусство кино», 1960, № 10).

Фильм «Сладкая жизнь» произвел впечатление разорвавшейся бомбы, и недаром так беснуются современные неофашисты, недаром газета «Унита» называет этот фильм «социальным событием».

Картина «Рокко и его братья» — тоже большой, трехчасовой фильм — сделана другим выдающимся режиссером Италии Лукино Висконти в ином жанре. Это большое полотно реалистического семейного романа, рисующего судьбу братьев Пафунди — крестьян с юга Италии, — приезжающих на заработки в промышленный Милан. В центре — судьба двух братьев Рокко и Симоне, двух совершенно несходных человеческих характеров. В образе Рокко критика справедливо отмечает черты, сближающие этого героя с князем Мышкиным и Алешей Карамазовым (фильм вообще сделан под большим влиянием Достоевского). Рокко — чист, добр, благороден. Симоне — человек без чести, негодяй, вор и сутенер. Висконти показывает, как оба брата в условиях общества, беспощадно калечащего людские души, приходят по сути дела к одному итогу. Симоне окончательно опускается, становится убийцей, а Рокко — добрый и чистый Рокко, запродает себя ненавистному ему боксу. Быстрое обогащение семьи Пафунди оборачивается горем, кровью, душевным опустошением. Висконти демонстрирует бессилие и злобу Симоне и доброту Рокко перед лицом общих социальных процессов. И только душевное здоровье третьего брата — рабочего Чиро—да надежда на будущее младшего братишки Луки вносят светлый контраст в полное гнева и неприкрашенной правды изображение Висконти.

Из других значительных произведений современного итальянского кино следует назвать фильмы «Генерал делла Ровере» Росселини, возвращающий нас к героическим

дням итальянского Сопротивления (картина шла на советских экранах и целесообразно напомнить слушателям о ней, показав фрагмент, желательно из последних частей картины); «Чочара» Де Сика — экранизацию известного одноименного романа Альберто Моравиа с популярной актрисой Софией Лорен в главной роли; фильмы «Крик» и «Ночь» пока мало известного у нас режиссера Микельанджело Антониони, рисующего одиночество человека в современном буржуазном мире, «Капо» молодого талантливого режиссера Джилло Понтекорво — интересную картину, рисующую растление человеческой души войной, и «Долгую ночь 43-го года» Флорестано Ванчини, которая скоро выйдет на наши экраны — картину, призывающую к ответственности палачей.

●

Характеристика итальянского кино займет в лекции главное место, и это естественно, так как именно в Италии появились за последние годы наиболее значительные произведения киноискусства. Рассказ о киноискусстве других стран неизбежно будет более беглым.

Во Франции продолжают работу такие выдающиеся мастера старшего кинематографического поколения, как Марсель Карне, создавший в 50-х годах свой крупный фильм «Обманщики», рисующий нравы французской молодежи, как Рене Клер, блистательный мастер, хорошо известный любителям киноискусства по фильму 30-х годов «Под крышами Парижа» и недавней картине «Порт де Лила» (демонстрировавшейся у нас под названием «На окраине Парижа»), как Жан Ренуар, Клузо и другие.

Однако за самые последние годы эти большие мастера не создали фильмов, равных по значению только что упомянутым. Внимание зрителя и французской прессы привлечено сейчас к судьбе нового кинематографического течения, так называемой «новой волны» французского кино.

Вступление в жизнь режиссеров этого течения (которое вернее было бы считать просто новым кинематографическим поколением, так как для направления, течения у него слишком мало идейной и эстетической общности) сопровождалось большой шумихой в кинематографической печати, которая не прекращается и сейчас. Жива или умерла «новая волна»? Есть ли у нее будущее? Каковы ее перспективы? Принесла ли она обновление французскому кино? Эти вопросы до сих пор возникают на страницах газет. Чаще всего можно встретить отрицательные ответы на них.

Действительно, появление на афишах множества новых имен молодых кинематографистов, которые пришли в режиссуру и из критики, и из литературы, выросли из ассистентов, операторов и т. д., не дало тех результатов, на которые можно было бы надеяться, если исходить хотя бы из большого количества этих ранее никому неизвестных имен. Многие режиссеры «новой волны» оказались авторами одной-двух безделушек, сынками богатых родителей, которые сумели на папенькины деньги снять фильмы и «побаловаться» режиссурой. Разочарование вызывает и судьба одного из видных представителей «новой волны», чуть ли не вождя ее — режиссера Клода Шаброля, который после своих первых спорных и противоречивых, но ярких и искренних картин «Красавчик Серж» и «Кузены» мало-помалу скатился к кинематографу в сущности коммерческому. Большинство картин молодых режиссеров чрезвычайно узки и ограничены по своему содержанию, оторваны от народной жизни. Их действие развертывается в апартаментах «люкс», в среде обеспеченных шалопаев и бездельников и по сути дела возвращает зрителя к материалу и «проблемам» коммерческих картин, отличаясь от них лишь бо́льшим художественным вкусом.

Однако новое кинематографическое поколение дало несколько ярких имен и ярких произведений, которые бесспорно сыграли и еще сыграют свою роль в развитии прогрессивного французского киноискусства. Это Ален Рене, автор во многом спорных фильмов «Хиросима, моя любовь», «В прошлом году в Мариенбаде», полных смутной тревоги за судьбы послевоенного мира и открывающих новые средства языка кино. Это Франсуа Трюффо, знакомый нам по своей картине «400 ударов», глубоко и тонко рисующей горестную судьбу мальчика, обыкновенного парижского школьника, которого жизнь встретила фальшью семьи, бездарностью и муштрой школы, жестокостью исправительной колонии. Это Арман Гатти, журналист и писатель, сделавший свой первый фильм, замечательную антифашистскую картину «Загон», удостоенную премии на Втором Московском международном фестивале. Это Жан Руш, создавший интереснейший

документальный фильм «Хроника одного лета» на материале своеобразной анкеты, предложенной им самым разнообразным, произвольно выбранным людям, которые все как один ответили, что сегодня их жизнь несчастлива. Это Жан-Люк Годар, Луи Малль и другие, в чьих картинах, являющихся свидетельствами общественного распада, отсутствия идеалов, безверия, горько и пессимистично звучит скорбь о юном поколении.

О том, как сложатся дальше творческие биографии французских режиссеров, во что выльется «новая волна» французского кино, гадать пока трудно — ответит время.

●

В американском кино все судьбы прогрессивных художников и течений естественно связаны с борьбой и противостоянием Голливуду — этому центру мирового коммерческого кино, этому концерну, мощно производящему серийные шедевры лжи и пошлости. Трудна творческая жизнь честных кинематографистов Америки. «Черные списки» Голливуда, подвергавшие остракизму всякого заподозренного в «нелояльности», всевластие кинематографических дельцов-магнатов, засилие гангстерских, эротических, пустопорожних развлекательных картин.

Не случайно все наиболее значительные американские фильмы последних лет созданы вне Голливуда так называемыми «независимыми» режиссерами. Это скромные картины, своей человечностью и правдивостью изображения быта покорившие сердца зрителей, которые привыкли к эффектным боевикам. Прогрессивное течение американского кино, даже получившее название «американского неореализма», возникло в середине 50-х годов в связи с постановкой телевизионных фильмов «Марти», «Двенадцать разгневанных мужчин» и др., которые прошли с таким успехом, что были выпущены потом на большой экран. В этих картинах подвергались критике (хотя и весьма ограниченной) гражданская пассивность, пошлость обывательской жизни, в них слышались искренние призывы к ответственности и человечности. Но и это направление, при всей его скромности и некотором прекраснодушии, не получило развития.

В условиях голливудских нравов имеет мужество делать честные и правдивые фильмы прогрессивный американский режиссер Стэнли Крамер — автор картины «Бегство в кандалах», поставленной им по замечательному сценарию Натана Е. Дугласа (псевдоним Недрика Янга — писателя и актера, имя которого включено в «черные списки») и Гарольда Д. Смита. Это рассказ о бежавших из кандальной команды каторжанах — негре и белом, которые спасаются от погони и, скованные одной цепью, вынуждены преодолеть в себе расовую ненависть, предрассудки, вражду, воспитанную в них обществом. Другая картина Крамера «На берегу» предостерегает человечество от новой войны. Действие ее развертывается в 196... году после атомной катастрофы. Рисуя последний сохранившийся на земле материк, к которому подступают волны радиации, Крамер завершает фильм надписью: «Братья, еще не поздно»...

Интересный, хотя во многом и патологичный документальный фильм «Гневное око», созданный группой «независимых» и рисующий разложение обеспеченных слоев общества, и несколько опытов совсем молодых режиссеров — Джона Касавитиса («Тени»), Ширли Кларк («Связной») и других, переносящих действие своих картин в трущобы, на «дно» жизни — вот пока все, что можно назвать из явлений, связанных с новыми поисками американского кино.

Говоря о сегодняшнем этапе развития западного кинематографа, необходимо дать слушателям возможность ясно представить себе «контрасты» искусства, в котором работают одновременно и такой выдающийся художник современности, как Чарльз Спенсер Чаплин, и множество людей, не имеющих даже права именоваться художниками.

ЛИТЕРАТУРА

Л. Кьярини, Сила кино, М., Издательство иностранной литературы, 1955.

К. Лидзани, Итальянское кино, М., «Искусство», 1956.

«Сценарии итальянского кино», М., «Искусство», 1958.

«Сценарии американского кино», М., «Искусство», 1960.

«Французское киноискусство», Сб. статей, М., «Искусство», 1960.

Ираклий АНДРОНИКОВ

Прочтите Юткевича!

В каждом произведении заглавие выполняет свою роль дважды: перед тем как мы познакомимся с вещью, оно должно заинтересовать нас и в какой-то мере предопределить ее восприятие, по окончании обнять в одном, двух или трех словах все ее содержание, а бывает, и объяснить его. Ведь только по прочтении книги мы можем понять всю горечь иронии, заключенной в заглавии «Герой нашего времени» — романа о человеке, не свершившем ни одного подвига и погибающем от бездействия. Или поэмы о бессмертном народе — «Мертвые души»! А какой многозначительный смысл вложен в слова «Былое и думы», «Записки из Мертвого дома», «Воскресение», «В овраге», «Песня о Буревестнике», «Возмездие», «Хорошо», «Не ждали», «Владимирка», «Земля», «Арсенал», «Весна священная», «Поэма экстаза»...

Все это приходит на память, покуда читаешь книгу Сергея Юткевича «Контрапункт режиссера» *.

Контрапункт — термин, взятый из музыки. Это одновременное звучание двух или нескольких самостоятельных тем. И вы без труда понимаете, что речь в книге Юткевича пойдет о «многоголосии» режиссерской партитуры, об одновременном «звучании» всех компонентов фильма, о том, что, подобно дирижеру, режиссер должен «слышать» одновременно все слагаемые фильма или спектакля.

Еще не открыв книгу, вы уже верите, что она интересна, понимаете, что автор основал ее на собственном опыте. Но что она представляет собой — сборник статей, теоретический труд, анализ конкретных фильмов или рекомендацию правил, проверенных в творческой практике,— предугадать невозможно.

С интересом принимаетесь вы за чтение. И с этой минуты он будет все возрастать, покуда вы не дойдете до последней страницы. И тогда вы сможете убедиться, что книга еще шире своего монументального и обязывающего заглавия, только тогда охватите наконец все, что автор сумел передать в форме увлекательной и непринужденной беседы. Да-да, беседы, в которой сменяются размышления, воспоминания об учителях и друзьях, о замыслах и о воплощениях, суждения мастера о творчестве других мастеров — современников Сергея Юткевича. Их путь в искусстве, их спектакли и фильмы Юткевич анализирует остро, точно и глубоко. Ведет ли он речь о настоящем или о прошлом времени, о советском или зарубежном искусстве, о взлетах или ошибках — мысль его, выраженная внешне очень спокойно, я бы даже сказал, корректно, полна внутренней энергии и настоящей публицистической силы. И хорошо при этом, что в книге сказались личные вкусы и даже пристрастия автора, в полной мере сказалась его индивидуальность, ибо он пишет не безличный и бесстрастный путеводитель по истории кино, а хочет поделиться своими мыслями, своим ви́дением, своим отношением. И не только к искусству кино, но к искусству в самом широком значении слова.

Когда речь у нас идет о культуре, об эстетическом воспитании, чаще всего подразумевается усвоение знаний, приобретение навыков, которые помогут понять содержание картины или романа, оценить достоинства спектакля или симфонии. Но одних фактов, одних полезных сведений недостаточно. Прежде всего нужно помочь зрителю, слушателю, читателю отличать хорошее от плохого, научить его размышлять об искусстве, порождать в нем ответные мысли. Ибо восприятие — это тоже творческий акт. И вот это в высокой мере присуще книге Юткевича: она вызывает читателя на активные размышления, вводит его в сферу творчества.

Не так легко дать четкое представление о книге, отчасти даже теоретической, раскрывающей творческий мир режиссера, его замысел, то единое целое из «слов и красок, жестов и бликов, ракурсов и мелодий... бесконечно многих больших и малых ассоциаций и образов», которое называется фильмом. Тем более сложно говорить о ней, не вдаваясь в анализ называемых в ней кинопроизведений. Но все же начнем по порядку.

Пять лет прожил Юткевич под одной крышей с Д. Д. Шостаковичем, но так ни разу и не смог уловить, когда тот сочинял музыку. К роялю Шостакович садился редко, а если играл, то не себя, а других композиторов. Остановившись иногда возле

* С. Юткевич, Контрапункт режиссера, М., «Искусство», 1961.

окна, он что-то выстукивал карандашиком, потом хлопала дверь — он уходил.

Музыка рождалась в воображении.

И, естественно, думая о своем искусстве — о режиссуре, Юткевич вспоминает в этой связи тех молодых кинематографистов, которым кажется, что фильм получится у них сразу же, как только в руки им дадут киноаппарат, а на съемочной площадке встанут актеры. Не спеша и, если можно применить здесь это слово, негромко делится автор мыслями об основах любого вида искусства, в том числе режиссуры: о воображении, о фантазии, о том образном мире, который настоящий художник носит в себе, об умении пластически выразить этот мир, об энциклопедической природе режиссерского мастерства, о его «полифонии», о том, как выявляет режиссер свое отношение к действительности, как определяет свое место в борьбе за построение нового общества. «Поэзия начинается там, где есть тенденция»,— приводит Юткевич слова Маяковского.

Среди людей, посвятивших себя искусству, автору приходилось не раз встречать и таких, чьи неудачи объясняются расхождением между их образным и логическим мышлением — расхождением, которое, по мнению Юткевича, является главной причиной появления несовершенных, бесцветных, а порой и ошибочных произведений на сцене и на экране. Он предостерегает против всеядности, «эстетической беспринципности», учит глубокому проникновению в суть литературного текста, умению правильно понять возникающую перед режиссером задачу, а в осуществлении ее быть изобретательным, новым, смелым. Глаз, как и вкус, говорит он, может быть архаичным или, наоборот, современным. Но что такое «современный глаз»? Это тот глаз, «который умеет зорко подметить своеобразное, красивое и эстетическое там, где оно еще находится только в зародыше...». Глаз, как и слух, как и вкус, можно и нужно воспитывать. Воспитание в человеке художника — это и есть главная тема и главная цель книги Юткевича. Нет, не к режиссерам обращается он. И даже не к киноработникам. Это мысли об искусстве и мастерстве, об интуиции и расчете, о поэзии художественного замысла, доступные самым различным контингентам читателей и у нас и за рубежом. Но есть в этой книге особый, необъявленный адрес: она обращена к молодежи. Ее писал мастер старшего поколения, человек, для которого Сергей Эйзенштейн прежде всего друг юности и соавтор первых работ, а «Броненосец «Потемкин», созданный двадцатисемилетним гением,— картина, олицетворяющая не только победу режиссера, но и вклад поколения. И в то же время книга Юткевича — создание художника, сохранившего молодое восприятие жизни, молодую творческую энергию. Достаточно вспомнить недавние постановки пьес Маяковского в Московском театре сатиры, чтобы понять — Юткевич остался верным своей молодости и характеру своего дарования.

Говоря о шедеврах, он не скрывает просчетов, которые предшествовали им, вспоминает об экспериментах и поисках, подготовлявших будущие победы советского киноискусства. И снова поднимает проблему, которую нельзя обойти: только новаторы и только смелые поиски новых поэтических средств смогут передать векам содержание нашей неповторимой эпохи.

Книгу Юткевича меньше всего можно назвать мемуарной. Не потому, что он мало обращается к прошлому, но потому, что он смотрит не назад, а вперед. Это сказалось даже в структуре книги. Автор построил ее таким образом, чтобы получилось непрерывное нарастание («звучности», если продолжить применение музыкальной терминологии!). Но в представлении читателя возникает не столько музыкальный, сколько зрительный образ: движение от частного к общему, от близко стоящего к широкому обобщению, к тому, что видится в перспективе. В самом деле, вслед за первыми размышлениями о том, что должен видеть и знать режиссер, какими должен обладать качествами, Юткевич переходит к частной проблеме — исследованию мизансцены, как одного из важнейших выразительных средств в кино, в театре, в живописи, в прозе, в поэзии. Полемизируя с Сергеем Герасимовым, заявившим однажды, что понятие мизансцены в кино и в театре изжито, Юткевич, на обширном материале доказывает необоснованность этого тезиса. Он привлекает репинских «Запорожцев», «Сватовство майора» Федотова, полотна Дейнеки и Кукрыниксов, образцы мизансцен в «Евгении Онегине», в «Пиковой даме», в «Станционном смотрителе» Пушкина, в рассказе «Певцы» Тургенева, в спектаклях Станиславского, в лентах Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко, М. Ромма и Ю. Райзмана, самого Сергея Герасимова. «Мизансцена не элемент «ремесла»,— читаем мы в книге,— а важная составная часть киномастерства». Она рождается у режиссера и актера не в момент съемки, а когда созревает замысел фильма, возникает его первое вйдение. Но, увы, никто не заботится об изучении этого творческого процесса, киностудии не хранят материалов, отражающих последовательное движение от авторского замысла к режиссерскому воплощению. Режиссерский сценарий в том виде, в каком он бытует сейчас, напоминает, по выражению Юткевича, «нечто среднее между литературным полуфабрикатом и производственным прейскурантом для сметы и калькуляции». Монтажные листы составляются художественно небрежно, точность в них соблюдается лишь в отношении метража и тек-

ста диалогов. Описание же самого кадра производится на редкость неряшливо.

Отдельные положения, выдвинутые в первых главах, являются перед нами уже в совокупности, когда Юткевич начинает делиться воспоминаниями о своей работе над фильмом «Отелло». Способность этого режиссера исследовать механизм собственного создания, реконструировать ход творческого процесса выражается здесь с такой очевидностью, что у кого-нибудь из читателей может, пожалуй, возникнуть предположение о примате режиссерской мысли над чувством, над интуицией. Это неверно. Именно в этой главе мы не раз встречаем подтверждения чисто интуитивных находок. «В детстве,— вспоминает Юткевич,— я много жил на берегу моря, и корабль вошел в гавань моих первых юношеских опытов художника, когда я попытался воплотить в рисунке ту декорацию, что описана в первом видéнии лирической драмы Александра Блока «Незнакомка». И он приводит блоковскую ремарку: «На обоях изображены совершенно одинаковые корабли с огромными флагами. Они взрезают носами голубые воды...».

Такие же обои Юткевич изобразил на первых своих декорациях, когда в 1926 году был приглашен в качестве художника к участию в картине А. Роома «Предатель». Рыбацкий просмоленный парус «участвовал наряду с действующими лицами» в одном из первых фильмов Юткевича («Черный парус»). И, словно оправдываясь, он признается: «С той поры, к сожалению, парусам и кораблям не находилось места в моих фильмах, и мелодия их возникла вновь лишь в «Отелло».

Деталь, пронзившая воображение режиссера еще в детские годы, является в его картине как личная органическая потребность воплотить поэзию моря, романтические образы паруса и корабля, живущие в его сознании как символ «неуспокоенной, вечно ищущей души». И Юткевич называет реальные и литературные корабли — галеру аргонавтов и каравеллу Колумба, «Летучего голландца» и «Фрегат «Палладу», «Алые паруса» и «Броненосец «Потемкин» — образы, пишет он, которые «будут жить вечно, пока будут существовать человек и море, подвиг и путь».

Я остановился на этом, казалось бы, частном примере потому, что не только в побудительных мотивах, породивших эти образы в фильме, но и в самом рассказе о парусе и о корабле читатель чувствует—перед ним человек, воспринимающий мир эмоционально. Зато в той части рассказа, где Юткевич ищет обоснования злодейским поступкам Яго и подходит к выяснению философской основы трагедии, пафос которой составляет разоблачение клеветы и последствий неосторожной доверчивости,— тут уже торжествуют строгий анализ и тончайший расчет. Или другой пример сочетания интуитивного и аналитического подхода к задаче. Большинство эпизодов фильма «Рассказы о Ленине», связанных с Ленинградом, Юткевич снимал на подлинных местах событий, даже если эти места с традиционно кинематографической точки зрения не имело никакого смысла снимать на натуре. Дверь дома на улице Ленина перекрашена; выстроенная в павильоне была бы более похожей. Но Юткевич снимает подлинную. «Зритель,— пишет он,— может это и не заметить, но мне внутренне была важна не натуралистическая документальность, а атмосфера подлинности, которая, как мне кажется, все-таки всегда чувствуется зрителем и придает фильму достоверность». С первых шагов в кино Юткевич стремился к тому, чтобы в его картинах «чувствовалось неповторимое дыхание подлинной жизни». И хотя логически это «неповторимое дыхание» обосновать нелегко, каждому ясно, что истинный художник должен поступать именно так. В умном и тонком анализе Сергея Юткевича очень много опережающей разум поэзии.

Путь режиссера к образу Ленина отразился в переписке С. Юткевича с М. Штраухом, замечательным исполнителем роли Владимира Ильича. И Юткевич, не пересказывая, целиком вводит в книгу и письма Штрауха и свои ответы ему — мысли о фильме, записанные в процессе работы и тем более важные для понимания творческого процесса и настойчивых поисков новых решений. Два умных художника, с юных лет знающие друг друга, совместно обсуждают особенности драматических новелл, созданных М. Вольпиным, Н. Эрдманом и Е. Габриловичем, сложности воссоздания образа Ленина. «Будем учиться у Маяковского»,— предлагает Юткевич. Поэма Маяковского не стала менее жизнеутверждающей оттого, что поэт начинает ее с описания похорон Ленина. Поэтому, пишет он, «я не боюсь «трагичности» новеллы Е. Габриловича».

Образ, пейзаж, музыка, построение кадра, свет, грим, ракурс, интонация, взгляд, жест, поза — все в этом фильме должно быть решено по-особому. И трудности исполнения этой «кинематографической партитуры» вызывают в представлении Юткевича труд живописцев. «Они должны воссоздать на полотне всего только о д и н ракурс, о д и н поворот, о д н у раз зафиксированную позу персонажа... К тому же картина эта творится в сосредоточенной атмосфере мастерской... Здесь же,— пишет он Штрауху,— нам нужно с тобой сделать образ Ленина убедительным и обязательно внешне «похожим» в т ы с я ч е ракурсов, в непрерывном действии, в общении с людьми, со средой».

Хочется выделить важную деталь процесса этой работы. Снимая наряду с общими планами крупные

планы Ленина, Юткевич, просматривая на экране, отбрасывает их «инстинктивно, по первому впечатлению, которому очень верю». В поисках объяснений он склоняется к выводу, что делает это, стремясь отойти от стандартных монтажных приемов, когда персонаж появляется сначала на общем, потом на среднем и, наконец, на первых и крупных планах. Но это не главное. Главное в том, что Юткевичу хочется «сохранить пафос дистанции», не преступить черту, за которой начинается «ненужная интимность, педализированная камерность, изолированность образа от среды». Своеобразное ви́дение подсказывает режиссеру органичное для этой картины монтажно-зрительное решение.

Вспоминая творческий путь Юткевича, такие фильмы его, как «Златые горы», «Встречный» (поставленный вместе с Ф. Эрмлером), «Человек с ружьем», «Яков Свердлов», «Великий воин Албании Скандербег», «Пржевальский», «Отелло», спектакли «Баня» и «Клоп», нельзя не дивиться разнообразию жанров и выразительных средств, неистощимой изобретательности режиссера, непрестанному стремлению его к творческому эксперименту. Прошедшая сквозь всю жизнь любовь к Маяковскому побудила Юткевича взяться за постановку его пьес, в отношении которых уже давно сложилось почти безапелляционное мнение, что жить на сцене им не дано. Трудность усугублялась тем, что за четверть века, прошедшие со времени их создания, стала неузнаваемой жизнь; новый зритель мог не почувствовать всю тогдашнюю злободневность, всю остроту этих пьес. Что же касается постановки «Клопа», то сценическое решение его осложнялось еще и тем обстоятельством, что вторая половина действия происходит в будущем, через пятьдесят лет. Между тем половина этого срока уже прошла и будущее во многом стало уже настоящим. О том, как преодолевались все эти сложности, рассказано в главе «Работая над Маяковским». Надо было преодолеть и узкое понимание театрального реализма, и натуралистические тенденции, и опасения получить ярлык формалистов, а главное, найти ключ к театральной поэтике Маяковского, в которой мечта сплавлена с юмором, пафос утверждения социализма — с сатирой на все, что мешает движению вперед, действительность 20-х годов, ставшая уже прошлым, и еще не наступившее будущее. Как бы советуясь с Маяковским, стараясь представить себе, как он сам решал бы вопросы, вставшие перед Театром сатиры, Юткевич сумел режиссерски «прокомментировать» его. Он не вносил изменений в текст— он дал возможность воспринимать его как бы в «двух измерениях времени». Маяковский отождествлен с современностью. Он как бы смотрит вместе с нами на то, что происходит на сцене. Мещанство в обличье нэпа ушло, ушли гипертрофированные формы бюрократизма, характерные для 20-х годов. Это история. И это подчеркнуто режиссерски: действующие лица «Клопа» проплывают в начале спектакля, как манекены из воскового паноптикума. И в то же время острое слово поэта вызывает ассоциации с пережитками, которые еще живы сегодня. Этот сегодняшний угол зрения на вещь достигнут целым рядом остроумнейших режиссерских решений. Рассказом о том, как шли эти поиски, как были открыты заново замечательные «драма с цирком и фейерверком» и «феерическая комедия» Маяковского, заключается первый раздел.

Обращаясь к дням своей юности, автор отодвигается в прошлое. Но перспектива расширилась. В книгу входят новые люди — мастера и друзья: замечательный режиссер Константин Марджанов (Котэ Марджанишвили), в театре которого в Киеве Юткевич вместе с Григорием Козинцевым начинал в 1919 году свое поприще в качестве художника-декоратора. Входят Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, великие победы кинематографии 20-х годов «Броненосец «Потемкин» и «Мать», великолепный анализ которых относится к лучшим страницам книги. Юткевич показывает полный исканий путь Эйзенштейна, объясняет, как сработали новые средства, когда Эйзенштейн сумел выразить через них новое огромное содержание, передать великий накал революционной борьбы.

Другая веха в истории мирового кино — «Огни большого города» Чаплина. Внимательно исследуя эволюцию великого актера и режиссера, прослеживая, как раздвигаются постепенно рамки чаплиновского экрана, Юткевич обращает наше внимание на то, что в раннем фильме «Малыш» мир ограничен кварталом. В «Огнях большого города» этим миром становится город. В «Новых временах» мир — страна. В «Диктаторе» — страны и континенты. От юмористического изображечия «неуютного мира» первых картин Чаплин пришел к сатирическому раскрытию великой трагедии маленького гуманного человека, обреченного жить в капиталистическом мире. Словно предугадывая черты нарождавшегося в те годы фашизма, Чаплин уже в «Огнях большого города» создает образ на первый взгляд безобидного миллионера, в котором прекрасно уживаются и пьяная сентиментальность и все попирающая жестокость. Сам Чаплин ощущает связь своих образов с образами Шекспира. В чем она, эта связь? По мнению Юткевича, она заключается в «одинаковом творческом ощущении двух художников в их работе над созданием трагикомедийного характера, способного воплотить дух истории». И образ человечка в котелке, с тросточкой, в нелепо востроносых ботинках Юткевич убедительно сопоставляет с одним из самых ге-

ниальных созданий Шекспира — образом сэра Джона Фальстафа («Король Генрих IV»). Весь этот сложный и тонкий анализ подчинен единой задаче — раскрыть существо режиссерского творчества Чаплина, осмысляющего философски самые важные проблемы своего времени.

Ширится полотно книги. Вместе с автором мы попадаем во Францию, на виллу замечательного художника современности Пабло Пикассо. Как уже сказано, Юткевич, подобно С. Эйзенштейну, начал свой путь в искусстве в качестве художника-декоратора. Эта его первая специальность, ставшая впоследствии второй, во многом определила, как мне кажется, особенности его режиссерского стиля, его режиссерского вúдения и в трактовке пространства, и в композиции кадра, и в отношении цвета. Художник Юткевич помогает режиссеру Юткевичу не только в кино и театре, но даже и в этой книге, снабженной репродукциями его рисунков, начиная с первых работ и кончая эскизами оформления пьесы «Пролитая чаша» китайского драматурга Ван Шифу, поставленной лет десять назад в Театре сатиры в оформлении самого Сергея Юткевича.

Когда французский режиссер А. Ж. Клузо задумал о Пикассо фильм, в котором хотел показать самый процесс его творчества, то встретился с непредвиденной трудностью: художник загораживал собой полотно — рука Пикассо мешала увидеть его творение. Помог случай. Художник получил в подарок флаконы с жидкими красками, похожими на цветную тушь. Нанеся на чистый лист несколько штрихов, он обнаружил, что изображение на обратной стороне получается столь же интенсивным, как и на лицевой. Это решило судьбу картины. Пикассо рисовал на белом экране, режиссер снимал обратную сторону полотна. Клюзо назвал фильм «Тайна Пикассо». Юткевич не согласен с названием. Он выбирает для главы своей книги другое: «Пикассо без тайны».

Может быть, кому-нибудь покажется, что Пикассо не имеет прямого отношения к теме книги, к творчеству и мастерству режиссера. Имеет. Потому что раздвигает границы представления о режиссуре, сводящегося нередко к вопросам узкопрофессионального мастерства и знанию законов кинематографической технологии. Отношение к Пикассо, как и к любому другому художнику,— дело вкуса. Но меня лично радует, что режиссер, создавший талантливый фильм о Ленине, заново прочитавший Шекспира и Маяковского, высоко ценит искусство Пикассо, с увлечением рассказывает о прогрессивных актерах и режиссерах Франции, о специфике театральной культуры Китая, знакомство с которой не прошло даром для его творчества. Во всем этом ощущаешь и кругозор, и широкий подход к проблеме международного творческого сотрудничества, и неустанные поиски новых выразительных средств; тут сказывается интерес ко всему подлинно новому, если только оно талантливо, если служит высокой идее, делу прогресса и мира.

Все в этой книге — спектакли и фильмы, творческие находки, увлекательные споры, мимоходом брошенные слова, книги Пушкина, Гейне и Маяковского, и живой Маяковский, и живой Мейерхольд, репетиции Станиславского, гастроли Моисси, спектакли Вахтангова и Таирова, музыка Рахманинова и Прокофьева, открытия Дзиги Вертова, Довженко, Пудовкина, Эйзенштейна, удачи Эсфири Шуб, оставшийся нераскрытым в кино замечательный трагик Хмелев, театр Жана Вилара,— весь этот богатейший мир образов, ассоциаций составляет ту сложную композицию, тот «контрапункт режиссера», раскрыть который Юткевич пообещал в заглавии.

Можно кое в чем и не согласиться с автором, в частности с его трактовкой образа Яго, ум которого вряд ли следует считать схоластическим. Можно отметить еще несколько положений и фраз, поспорить, попросить уточнений...

Но все это частности. Чувство высокой ответственности руководило Юткевичем тогда, когда он писал свою книгу. И если он спросит, мы сможем сказать ему: «Вы создали превосходную — глубокую, умную книгу о мастерстве режиссера и о современном искусстве».

А. ДОНАТОВ

Телевидение становится искусством

Второй том «Всеобщей истории кино» Жоржа Садуля, посвященный периоду 1909—1914 годов, имеет заголовок: «Кино становится искусством». Будущий историк телевидения назовет, вероятно, 60-е годы нашего века периодом, когда телевидение становится искусством...

Кажется, это очень просто: вы сидите дома, близ уютной настольной лампы, пьете чай и смотрите... Смотрите все, что хочется: кинофильм, репортаж из цеха завода, лекцию, театральный спектакль... Это и есть телевидение, примерно в таких тонах и принято говорить о нем последние годы.

Телевидение сравнивают и сопоставляют с театром, радио, кино, газетой... Вспоминается, как оценивал в свое время Лев Славин творчество известного советского журналиста Б. Лапина. В его произведениях, писал Славин, «сомкнулись искусство и репортаж». То же самое могло быть сказано о телевидении. «Документальность» его намного сильнее документальности кино, ибо если кино всегда остается зрелищем, то телевидение исключает эту психологическую окраску просмотра.

С. М. Эйзенштейн с точным предвидением специфики телевидения и его огромных возможностей писал:

«И вот перед нами как реальность стоит живая жизнь в чуде телевидения, готовая взорвать еще не до конца освоенное и осознанное опытом немого и звукового кинематографа.

Там монтаж, например, был лишь более или менее совершенным следом реального хода восприятия событий в творческом преломлении сквозь сознание и чувства художника.

А здесь он станет самим непосредственным ходом в момент свершения этого процесса.

Произойдет поразительный стык двух крайностей.

И первое звено в цепи развивающихся форм лицедейства — актер-лицедей, в непосредственности переживания передающий зрителю содержание своих мыслей и чувств, протянет руку носителю высших форм будущего лицедейства — киномагу телевидения, который, быстрый, как бросок глаза или вспышка мысли, будет, жонглируя размерами объективов и точками кинокамер, прямо и непосредственно пересылать миллионам слушателей и зрителей свою художественную интерпретацию события в неповторимый момент самого свершения его, в момент первой и бесконечно волнующей встречи с ним».

...На экране телевизора можно увидеть и оригинальную постановку и вслед за ней репортаж. Первая передача — произведение искусства (условимся, что не будем говорить о ремесленных работах), вторая — мастерский, умелый показ. Но и в той и в другой передачах их создатели пользовались одними и теми же приемами, одними и теми же средствами.

И средства эти телевидение позаимствовало у кинематографа.

С. М. Эйзенштейн писал:

«Не знаю, как читателям, но мне лично всегда отрадно еще и еще раз сознаться самому себе в том, что кино наше вовсе не без роду и без племени, без прошлого, без традиции и богатого культурного запаса отошедших эпох».

Вслед за великим мастером кино хочется повторить эти слова, отнеся их к телевидению. Молодое искусство, развивающееся так стремительно и многообещающе, прочно связано с другими искусствами, и в первую очередь с искусством кино.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ И КИНО

Уже первые шаги телевидения, связанные с его техническим оснащением, вызвали мысль о его близости к кино.

В 1936 году крупнейший советский ученый профессор А. Шорин писал:

«...В среде кинематографистов большинство не отдает себе отчета в том ближайшем и громадном значении, которое будет иметь телекино. (Этим термином автор называл телевидение. — *А. Д.*) Мы накануне исключительного расширения сферы применения кино и его дальнейшего внедрения в широчайшие народные массы».

Прогноз этот полностью оправдался. Уже сегодня кино в самых различных аспектах пронизывает все виды и жанры телевизионного вещания.

Вот некоторые из этих аспектов.

1. Единство технической базы.
2. Пропаганда киноискусства средствами телевидения: показ кинофильмов и создание специальных передач, посвященных теории, истории и практике киноискусства.
3. Создание на киностудиях специальных телевизионных фильмов.
4. Организация и проведение киносъемок (художественных и документально-хроникальных) самими студиями телевидения.

Но самое, пожалуй, главное то, что все телевещание связано нитями крепкого родства с кино. Развитие и совершенствование кинотехники и техники телевидения ведут к образованию единой системы, которую в недалеком будущем мы будем с полным правом называть «телекино».

Творческий профиль работников телевидения сложился в соответствии с теми главными профессиями, которые участвуют в создании кинокартин: режиссер, оператор, редактор, ассистенты и помощники режиссера, звукооператор и т. п. Работа их на протяжении многих лет носила характер интуитивных поисков еще не объясненных, не сформулированных, но уже практически ощущаемых выразительных возможностей нового искусства. Так было и с пионерами кинематографа, которые практической работой создавали базу для эстетики своего искусства.

Техника телевидения развивается стремительно, она постоянно обогащается и совершенствуется. Совсем недавно передачи шли только из павильонов студии, но вот появилась первая ПТС (передвижная телевизионная станция). За ней — вторая, третья... И уже внестудийные передачи ведутся не двумя и тремя камерами, а шестью, девятью, двенадцатью.

Кажется, чуть ли не вчера на телевидении появились первые оригинальные постановки, а теперь они стали одной из самых привычных форм телепередач, и уже добрая половина каждой из этих постановок снимается предварительно на пленку.

Всего лишь несколько лет назад были проведены первые киносъемки для телеэкрана. Затем последовали эксперименты в области одновременной киносъемки несколькими камерами. А ныне уже широко развернулись съемки с кинескопа, достигнуты значительные успехи в области записи изображения на магнитную пленку. И это еще далеко не предел...

Творческие работники, конечно, не могли успеть в полной мере освоить все возможности, которые предоставлял им каждый новый шаг в развитии телевизионной техники. Однако «язык» телевидения постепенно вырабатывался. И нам кажется, что наступило время сделать попытку разобраться в особенностях этого «языка». Ведь на нем «разговаривают» ныне сотни и тысячи творческих работников телевидения — разговаривают подчас вразнобой, перебивая друг друга, волнуясь, допуская ошибки не только в сложных синтаксических построениях, но иной раз и в элементарной грамматике. А разговор ведется с миллионами.

Принципы телевизионного вещания складывались постепенно. Поначалу телевидение было не более чем «передатчиком» произведений других искусств: спектаклей, кинофильмов, эстрадных и цирковых выступлений. И если сегодня достигнуты первые успехи в создании оригинальных телевизионных произведений, то не следует забывать, что причиной тому — пытливая настойчивость творческих работников телевидения, искавших и находивших выразительные возможности своего искусства при показе произведений других искусств.

ПОКАЗ КИНОФИЛЬМОВ ПО ТЕЛЕВИДЕНИЮ

Еще совсем недавно самыми любимыми передачами телезрителей наряду с передачами репортажными были кинофильмы. И работники студий телевидения считали, что лучшим подарком телезрителям в субботний или воскресный вечер будет показ новой кинокартины.

Фильмы, конечно, любят смотреть и теперь, однако не только творческие работники телевидения, но и значительная часть зрителей изменили свое отношение к показу кинокартин на телевизионном экране.

«Если между театром и кино есть глубокая разница, то ее нет, на мой взгляд, между кино и телевидением. Из того, что нам до сего дня показывали по телевизору, нет ничего, чего нельзя было бы показать на киноэкране».

Это высказывание Рене Клера абсолютно справедливо. И на первый взгляд кажется, что можно смело перефразировать его и сказать: нет такого кинофильма, который нельзя было бы показать на телеэкране.

Единство выразительных средств кино и телевидения действительно приводит к совершенно, казалось бы, логичному выводу о возможности показа кинофильма на телеэкране и телефильма на киноэкране.

Технически и то и другое, разумеется, вполне возможно.

Но попробуем разобраться в том, какие изменения претерпевает произведение киноискусства на экране телевизора. А то, что изменения происходят, несомненно, ибо одна и та же картина при демонстрации ее на этих различных экранах и, что еще важнее, в различных аудиториях производит и различное впечатление.

Создатели кинофильма пользуются выразительными средствами своего искусства, рассчитывая на просмотр фильма в кинотеатре, где присутствует несколько десятков, сотен или даже тысяч человек. Так называемый «эффект присутствия», который достигается объединяющим воздействием большого экрана, когда все художественные средства и методы съемки используются для того, чтобы «втянуть» массу зрителей в события фильма, не имеет места при показе этого же фильма по телевидению. На первый взгляд это кажется парадоксальным — ведь сила, привлекательность и оригинальность телевидения именно в том, что оно позволяет массам зрителей словно бы непосредственно присутствовать там, откуда ведется передача. Но это касается только так называемых «живых», репортажных передач. Кинофильм же, представляющий собой заряженную в проектор пленку со снятым заранее изображением, такого воздействия не производит.

Маленькая домашняя аудитория, своеобразные условия просмотра создают особые психологические и физические особенности восприятия кинофильма, отличные от тех, на которые рассчитывали его создатели. Эти особенности восприятия связаны также с ограниченными размерами экрана телевизора и качеством телевизионного изображения.

Такие сильнейшие по выразительности эпизоды, как, например, атака каппелевцев («Чапаев»), смерть Бориса («Летят журавли»), побег Андрея Соколова и его краткий отдых в поле («Судьба человека»), подвиг Алеши Скворцова, подбившего вражеские танки («Баллада о солдате»), — не затрагивают воображения телезрителей в такой мере, как кинозрителей, ибо не создают на экране телевизора иллюзии действительности, что достигается на большом киноэкране.

Какие же изменения претерпевают фильмы, будучи показанными по телевидению?

Резко снижается или нередко сводится на нет «монтажная образность». Динамический, дробленый, энергичный монтаж с телеэкрана не воспринимается, раздражает.

Речь идет не только о чисто физическом, зрительном восприятии. Интеллектуальное и эмоциональное восприятие часто также сводится к нулю, ибо просто-напросто недостает времени для усвоения смысла кадра.

В целом ряде эпизодов монтажный строй таких фильмов, как «Броненосец «Потемкин», «Мы из Кронштадта», «Летят журавли», превращается на телевизионном экране в простой калейдоскоп, «воспринимать» который можно не больше нескольких секунд.

В равной мере теряют художественный эффект яркие и смелые кинематографические ракурсы, панорамы, резкие движения камеры. Рассчитанные на воздействие, которое они будут иметь на большом экране, на определенную точку зрения и угол зрения, эти приемы в их отчетливых и ярких проявлениях с телеэкрана не воспринимаются или, точнее говоря, воспринимаются неверно, искаженно.

Казалось бы, просмотреть в домашних условиях кинофильм обычного стандартного

метража приятнее и легче, чем в кинотеатре. На деле это, однако, не так. Картина досматривается с трудом, утомляет, кажется несовершенной, полной элементарных постановочных ошибок. И зрители предпочитают «трудность» просмотра фильма в кинотеатре. Дело здесь заключается в том, что многие эпизоды и отдельные кадры кинокартин, будучи показанными на телеэкране, вызывают ощущение затянутости. Это относится как к кадрам, снятым на общем плане, так и к снятым на среднем плане. Что касается первых, то зритель попросту лишен возможности как следует разглядеть происходящее. Эпизодам же, снятым на средних планах, вредит чрезмерная для телеэкрана изобразительная насыщенность кадров. Зритель плохо воспринимает в этих эпизодах все, что окружает актера, а следовательно, и самого актера.

Не воспринимаются на малом экране и кадры с неприемлемыми для телевидения эффектами освещения — эпизоды, действие которых происходит во время тумана или дождя, ночью или на рассвете.

Таким образом, произведение киноискусства при демонстрации по телевидению теряет многие свои художественные достоинства. Телевизионный прокат кинофильмов можно уподобить черно-белой репродукции картин Сарьяна или фотографическим снимкам архитектурных ансамблей Дворцовой площади в Ленинграде. Со временем технические погрешности телевизионного изображения несомненно значительно сократятся. Однако условия просмотра телепередачи останутся в основном неизменными. Особые условия просмотра, о которых очень точно писал А. Юровский («Искусство кино», 1960, № 4), назвавший их самыми важными из всех специфических свойств телевидения, всегда будут оказывать влияние на творческую практику телевидения, вызывать необходимость по-своему пользоваться выразительными средствами киноискусства.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Единство выразительных средств телевидения и кино не стало тождеством. Телевидение внесло поправки во все классические выразительные средства киноискусства. И сегодня этими выразительными средствами «пользуются» создатели передач всех видов и жанров телевизионного вещания: художественных, репортажных, учебных, информационных и т. д.

Однако процесс осознания, выработки и совершенствования выразительных средств телевидения связан прежде всего с созданием художественных телевизионных произведений, то есть таких, которые в образной форме рассказывают о человеке, его жизни и труде, его мыслях и чувствах.

С первых же художественных телевизионных передач выяснилось, что отныне было бы неверно признавать за кинематографом исключительное право на такие своеобразные выразительные средства, как план и монтаж, ракурс и движение. В творческий «язык» телевидения прочно вошли некоторые «исключительно кинематографические» слова и понятия, и среди них — «кадр» как основная составная единица любого телевизионного зрелища.

В кино отдельные изображения склеиваются последовательно, превращаясь в целую ленту — фильм; в телевизионной передаче отдельные кадры представляют собой изображения, получаемые с нескольких одновременно работающих телевизионных камер и соединяемые (опять-таки последовательно) с помощью кнопочных или микшерных устройств телевизионного пульта в единое целое — передачу. Это соединение «на ходу», то есть в процессе ведения телевизионной передачи, и есть телевизионный монтаж.

Но прежде чем говорить о монтаже, рассмотрим, как и какими средствами организуется изображение в телевизионном кадре, представляющем собой материал для последующего монтажа.

По отношению к объекту показа телевизионная камера может находиться на различном расстоянии. В соответствии с этим на экране получается изображение различного плана. Нахождение величины плана является первым шагом в творческом определении характерных особенностей того или иного кадра. Как показывать объект, какой избрать ракурс — решение этого вопроса является следующим шагом режиссера и оператора в определении характеристики кадра.

Однако этим не завершается подготовка кадра. Важнейшее значение имеет отбор материала, который и определяет композицию кадра. Существеннейшим элементом композиции телевизионного кадра является, как и в кино, движение. Если оно точно организо-

вано режиссером, то даже самое небольшое, на первый взгляд «незаметное», движение в кадре приобретает значение, смысл, имеет цель и задачу.

Первые же шаги художественного телевизионного вещания позволили сделать вывод об ограниченном использовании общих дальних планов, невыразительных на телеэкране, а также об особой ценности крупного плана как одного из главнейших творческих средств воздействия в телевидении.

При показе театральных спектаклей телезрители имеют возможность проследить на маленьких экранах за тончайшими нюансами творческого процесса актеров. Тележиссеры научились подчеркивать, выделять места, наиболее важные для характеристики образов героев и особенно для раскрытия смысла пьесы. Телезрители всегда занимают «лучшие места». Да и сами работники театров нередко считают, что в телевизионной интерпретации их спектакль сделался более глубоким и выразительным.

Исключительный интерес, с нашей точки зрения, представляет вопрос о выразительных особенностях среднего плана в телевидении.

В отличие от кино средний план в телевидении не дает возможностей для включения в кадр подробностей интерьера или всякого рода иных деталей. Казалось бы, выразительная сила среднего плана при этом резко снижается. Если бы речь шла о кино, то это соображение было бы верным. Но в телевидении средний план, «очищенный» от изобразительных подробностей, приобретает особую выразительную силу, ибо целиком отдается актеру. Средний план в сочетании с крупным становится одной из важнейших выразительных возможностей в раскрытии образа, созданного актером.

Интеллектуальное и эмоциональное воздействие на телезрителей крупных и средних планов очень велико. Поэтому режиссеры телевидения стали на крупных планах широко пользоваться выразительными возможностями ракурсов. Ввиду малого размера телевизионного экрана острые ракурсы на нем неприемлемы, если изображение показано на среднем или общем плане: они оставляют ощущение неестественности. Но они совершенно необходимы на крупных планах, в композиционном содержании которых особенно полно выражается идейный замысел телевизионной передачи.

Предельная простота, которая должна быть основой построения кадра, строгий отбор компонентов для его композиции—аксиома для творческого работника кино.

Однако режиссеры и операторы телевидения должны проявлять в этом отношении намного больше строгости. Работники телевидения считают, что по сравнению с телевизионным кадром кинокадр наполнен огромным количеством «лишних» деталей. Режиссер французского телевидения Франсуа Жир, в прошлом работник кино, писал в журнале «Теле—Радио 58» о том, что «телевидение — это школа полного освобождения от ненужных украшательств, которые работники кино считают необходимостью». Слово «украшательство» выбрано, конечно, не совсем удачно — автор имел в виду все те подробности жизни и быта, которые в принципе нужны для полноты и выразительности изобразительного языка кино, но асболютно излишни на телевидении.

Эстетические свойства телевизионного монтажа те же, что и в кинематографе. Однако если в кинематографе монтаж, как практический период творческой работы, является завершающим звеном процесса создания фильма, то в телевидении два ответственнейших творческих процесса — съемка и монтаж — протекают одновременно. Необычайно возрастает при этом значение подготовительного периода.

Телевизионный монтаж в «живой передаче» предусматривает целый комплекс постоянных объектов внимания. Кадр, план, ракурс, мизансцена, композиция, движение камер, артисты, свет — трудно перечислить все то, чего ни на долю секунды не должен упускать из виду во время передачи режиссер.

С первых же шагов овладения телевизионным монтажом творческие работники телевидения обнаружили его особые свойства.

Сравнение режиссерского экземпляра телевизионного показа спектакля «Знойным летом», который длился около полутора часов, и монтажной записи кинофильма «Баллада о солдате», с обычным метражом восемь частей, раскроет нам некоторые из этих особенностей.

В фильме монтаж был осуществлен при помощи более пятисот склеек, в спектакле было около 140 переключений на телевизионном пульте управления. (Каждое переключение, по сути дела, соответствует склейке.) Эти цифры не случайны и говорят о многом.

Они говорят о том, что в телевизионной передаче значительно медленнее развивается действие.

Они говорят о более замедленном по сравнению с кинофильмом ритме, ибо метраж кадра увеличивается в среднем почти в четыре раза.

Они говорят, следовательно, о том, что в телевизионной передаче повышается роль слова, диалога.

Они говорят, наконец, о том, что все эти особенности, вместе взятые, значительно повышают роль актера, который в любой телевизионной художественной передаче является главным носителем идеи произведения.

Телевизионный монтаж, однако, не есть нечто раз навсегда данное. Он постоянно развивается, причем эволюция кино связана не только с художественной практикой, но и с развитием технической базы телевидения.

Первые оригинальные телевизионные постановки в «живом» исполнении, подобно показу театральных спектаклей, пользовались особыми симпатиями зрителей. В них сочетались два качества: художественность и своеобразная «документальность» — действие происходило в момент просмотра. В этих постановках длительность времени действия соответствовала реально текущему времени, подобно тому, как это происходит в театре.

Если, предположим, героя, выходящего из квартиры, надо было по ходу действия показать в комнате, а затем на лестничной площадке, то он должен был дойти до двери, выйти из нее, и только тогда мог начаться эпизод на лестнице. Проход героя показывался во всех случаях: и тогда, когда он имел смысловое значение, и когда не имел.

Но вот в такие «живые» телепостановки начали вкрапливаться фрагменты кинопленки, взятые из фильмотеки или же специально снятые, — так называемые «киновставки». Это сразу же сблизило телевизионный монтаж с кинематографическим, ибо исключило необходимость соблюдать театральную логику и театральную правду. Телевизионные режиссеры познали власть монтажа над временем и пространством. Новые возможности сделали телевизионные постановки более компактными и энергичными.

Специальные эпизоды — досъемки, которые стали вводиться в телепостановки, органически вливаются в изобразительную канву передачи только в тех случаях, когда они сняты и смонтированы так же, как это происходит во время «живой» передачи. При досъемках следует отказываться от использования обратных точек, неприемлемых световых эффектов, динамического монтажа. В телевизионном монтаже, который отныне стал включать в себя и понятие органического соединения «живых» сцен с эпизодами, снятыми на пленку, телережиссеры достигли несомненных успехов. Бывают такие передачи, где лишь опытным профессиональным взглядом можно уловить, что в них идет с пленки, а что из павильона.

Принцип изобразительного сходства телевизионного показа и телевизионной киносъемки поначалу лег в основу почти всех киносъемок для телевидения. Так, съемки концертных номеров делались вначале с таким расчетом, чтобы при их монтаже (заранее обдуманном) с «живым» диктором, ведущим концерт, у зрителей создалась иллюзия телепередачи, происходящей сейчас, в настоящий момент. С таким же расчетом были сняты и первые телефильмы («Толстый и тонкий», «Хористка»). «Обман» некоторое время удавался. Ведь телезрители уже познали чудодейственную возможность телекамеры показывать то, что происходит сейчас.

Однако при повторном показе телефильмов и концертных номеров, записанных на пленку, «обман» разоблачался. Стало ясным, что художественные и хроникальные передачи не могут подчиняться одним и тем же законам. Стал увядать, не успев расцвести, особый вид телевизионной драматургии — «живая» постановка. Телевизионные режиссеры все больше и больше времени стали проводить в монтажной, работая с пленкой. Этому способствовала и необходимость сохранения и тиражирования лучших работ, а также повышение требовательности зрителей, охотно соглашающихся с почти обязательными огрехами «живой» хроникальной передачи, но не прощающих импровизационных «накладок» в передачах художественных. Съемки с монитора дали возможность строго контролировать весь материал, работать над ним, искать наилучшие варианты, тщательно монтировать.

Однако еще раньше в работу по созданию телефильмов включились кинематографисты. За последние семь-восемь лет ими снято для телевидения более восьмидесяти картин, большей частью которых являются фильмы-

спектакли. На первых порах постановщиками этих картин были режиссеры телевидения (С. Алексеев, А. Дарменко), но очень быстро в эту работу включились и кинорежиссеры.

Театральные пьесы со свойственными им (по сравнению с киносценариями) многословием и меньшей динамикой действия при соответствующей трансформации оказались близкими к телевизионной драматургии. Фильмы-спектакли заняли в телевидении прочное место. Они запечатлевают на пленке крупнейшие достижения советского театрального искусства, дают возможность донести их в самые отдаленные районы страны.

Критические нападки, которым подвергались многие фильмы-спектакли, были не во всем справедливы. Их расценивали как произведения киноискусства, в то время как их можно было и нужно было расценивать исключительно с позиций телевидения.

Сейчас уже нельзя при определении эстетических признаков того или иного произведения, созданного для экрана, ограничиться кратким: «это — кино» (с уважением), или: «это — театр» (презрительно). Появился третий, качественно новый вид произведений для экрана — телевизионный фильм. Многие телефильмы с успехом идут на киноэкранах, но подлинное звучание они приобретают лишь при показе их на экране телевизора.

К сожалению, надо сказать, что кинорежиссеры обычно с большим трудом «переквалифицируются» на создание телефильмов. Для них постановка телефильма — лишь эпизод в творческой биографии. Поэтому телефильмы, снятые киностудиями, далеко не всегда несут в себе существенные отличия от обычной кинокартины. Исключения в какой-то мере могут составить лишь очень немногие картины (например, «Сестры» режиссера К. Воинова, «Дожди» С. Казакова, «Ведьма» А. Абрамова и некоторые другие). Подлинным творческим достижением в создании телефильма по праву может считаться картина «Загадка Н. Ф. И.» режиссера М. Шапиро.

Создатели фильма нашли оригинальный путь сохранения литературной формы рассказа. Разнообразные изобразительные «обогащения» не нарушают повествовательного характера картины, определившего и ее монтажный строй, и особенности развития действия, и ее ритм.

Разумеется, было бы неверно считать «Загадку Н. Ф. И.» «эталоном» телефильма. Однако в этой картине несомненно «высказаны» некоторые принципиально верные положения, на которых стоит остановиться.

Через всю картину, от начала до конца, проходит один «герой», главный персонаж, рассказчик — писатель Ираклий Андроников. Он почти все время в кадре: он путешествует и рассказывает, читает и думает, молчит и волнуется, рассуждает и страдает, радуется и шутит. А ведь картина не маленькая: шесть частей...

И вот выясняется, что действие, движение, которые являются существеннейшим элементом всякого фильма, обнаруживаются не только в тех кадрах, где герой ходит, двигается, ездит, встречается с другими людьми, но и в тех, где он говорит или даже молчит, оставшись один на один, с глазу на глаз с телезрителями.

Динамика, движение приобретают в этих эпизодах иную форму — они превращаются в движение внутреннее, в движение чувства и мысли, которые передаются с телеэкрана зрителям.

О переходе движения из одного качества в другое, из внешнего его проявления во внутреннее говорил К. С. Станиславский. Такой переход невозможен, конечно, без настоящей творческой сосредоточенности актера, без огромного внутреннего наполнения, без глубокой личной заинтересованности тем, что несет он с экрана.

Этот качественный переход движения в высшей степени свойствен телевидению. Он относится, в частности, и к энергии слова, к значению слова, которое в телевидении имеет несомненно больший удельный вес, чем в кино. Вспомним опять, как многообразно и увлекательно пользуется словом в «Загадке Н. Ф. И.» Ираклий Андроников. Он заставляет зрителей волноваться, смеяться, задумываться — сопереживать вместе с ним все перипетии поисков новых лермонтовских материалов.

Признавая огромную роль звучащего слова в телевидении, следует все же сказать, что нередко, к сожалению, изобразительная сторона телевизионной передачи страдает от перегруженности словом. Мы сталкиваемся в этих случаях с преобладанием у создателей передачи литературного или театрального способа мышления над экранным, изобразительным.

Фильм «Загадка Н. Ф. И.» опять-таки дает нам пример отличного сочетания богатого,

разнообразного изобразительного языка с широким использованием слова. Эту картину все время интересно смотреть. Нам запоминаются не только интонации, выражения, фразы рассказчика, но и отдельные кадры, мимика артиста, его глаза, весь изобразительный ряд картины. Существенную роль в этом играет отличный ритм картины. Герой задумался — камера замерла, его осенила догадка — следует быстрый наезд. И метраж в кадре и характер движения сливаются в монтажный ритмический рисунок, помогающий зрителю как бы слиться с происходящим, жить с героем в едином ритме.

И наконец, еще об одном, как нам кажется, важнейшем специфическом выразительном средстве телевидения, которое мы назовем общением.

Здесь мы вновь и в последний раз вернемся к телефильму «Загадка Н. Ф. И.». По ходу развития событий рассказчик то и дело обращается прямо в объектив, разговаривая, беседуя, общаясь с телезрителями. Этот прием не новинка в телевидении. С первых же шагов нового искусства было отмечено это его замечательное свойство: возможность вести с экрана «разговор» со своим зрителем-собеседником. Поначалу было непривычно и странно: в кино закон — ни в коем случае не заглядывать в объектив камеры, здесь, наоборот, не только заглядывать, но и разговаривать, устанавливать контакт, общаться со зрителем.

«Загадка Н. Ф. И.» примечательна тем, что в ней в с я ткань произведения, в с е компоненты его как бы пронизаны чувством общения с телезрителями. Вот, кажется, и отвернулся от тебя рассказчик, а нити, связывающие зрителя с ним, не порвались, контакт не нарушен.

Эту выразительную особенность телевидения не так-то легко описать словами. Но общение, коль скоро оно существует в телевизионной передаче, пронизывает все ее компоненты, и зритель его несомненно ощущает, и на зрителя оно несомненно воздействует.

О ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ДРАМАТУРГИИ

В любом виде зрелищного искусства, древний ли это театр или молодой кинематограф, сначала вырабатывались, определялись и уточнялись выразительные средства. Будучи осознанными, они начинали влиять на драматургию, которая в свою очередь начинала воздействовать на выразительные средства, способствовать их развитию, обогащению.

Выразительные средства телевидения уже сегодня, правда, иногда еще, к сожалению, робко, оказывают воздействие на драматургию.

В лучших телевизионных сценариях мы уже сегодня обнаруживаем осознанный отказ от стремительного развития сюжета, от обильной и дробной смены мест действия, от включения большого числа персонажей, от использования эпизодов, требующих многих участников, и т. п.

Малый размер телеэкрана оказывается его своеобразным достоинством. Он требует от художника исследовательского укрупнения объекта, показа человека мыслящего, раскрытия внутреннего мира образа, ответа собеседника «партнеру», сидящему по другую сторону экрана.

Специфические особенности выразительного языка телевидения дали толчок к созданию лаконичных, камерных сюжетов, в которых основное внимание уделяется раскрытию внутреннего мира человека.

С. Юткевич, рассказывая об отличном американском телефильме «Двенадцать разгневанных мужчин», в основе которого, кстати говоря, находится «живая» телепостановка, не случайно вспомнил знаменитый фильм К. Дрейера «Страсти Жанны д'Арк». Действительно, творческий метод режиссера этого фильма весьма близок к тому, что должно быть в телевидении. В немой картине (1928) внутренний мир, мысли и переживания небольшого числа персонажей разработаны так тонко и подробно, переданы так выразительно на длинных, нарочито замедленных средних, крупных и очень крупных планах, что этот лишенный внешней динамики фильм смотрится с неослабевающим интересом.

Фильм «Двенадцать разгневанных мужчин» — одно из тех произведений, в которых ярко выражено стремление художников пользоваться специфическими выразительными средствами телевидения, как особого вида зрелищного искусства.

То же самое можно сказать и о другом американском фильме «Марти» (в основе которого также находится телепостановка) и о советских телевизионных фильмах «Загадка Н. Ф. И.», «Ведьма», «Ночной гость», «В пути».

Совсем недавно Евгений Габрилович писал: «...Литературную ткань ничем нельзя заменить в современном кино, как бы ни стремились доказать обратное некоторые теоретики и практики».

Можно смело сказать, что уважительное, бережное отношение к труду сценариста в еще большей степени должно быть свойственно работникам телевидения. Без авторов, которые, познав специфику телевидения, его выразительные средства, начнут писать для него, будущее телевидения немыслимо. Без профессиональных авторов у телевидения, как искусства, нет возможности дальнейшего развития и совершенствования.

«МАЛОЭКРАННОЕ КИНО» ИЛИ ПОЛНОПРАВНОЕ ИСКУССТВО?

«Одно время,— писал несколько лет назад В. Шкловский, — кино повторяло театр, правда, перед этим театр повторял кино, причем, кажется, это было интересно.

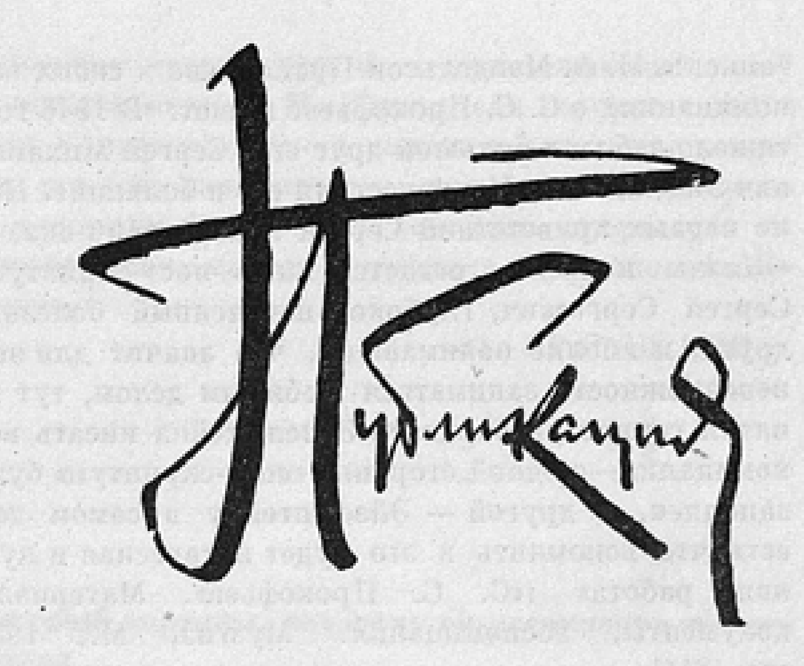
Сейчас телевидение повторяет кинохронику и кино вообще».

Действительно, в какой-то мере телевидение «повторяло» кино, «повторяет» его порой и сейчас, однако, хотя с годами тождество проходит, остается сходство в средствах выражения.

И все же было бы, нам кажется, несколько поспешным принять достаточно крайнюю точку зрения А. Вольфсона о телевидении, как «малоэкранном кино» («Искусство кино», 1961, № 5). Говоря о «некоторых поправках» к выразительным средствам кино «да еще» о размытых краях телеэкрана, А. Вольфсон тем самым рекомендует творческим работникам и сценаристам телевидения остановиться на дороге поисков своеобразия своего искусства и изучать грамоту кинематографа. Последнее — верно, и пафос автора понятен и оправдан. Но в бурной жизни телевидения уже нет места для «сперва» и «потом». Телевидение опаздывает. В его возрасте кино уже обнаружило, нашло себя. Поэтому смелое выявление своеобразия, в известной мере обнаруженного в целом ряде телепрограмм, необходимо всячески поддерживать и поощрять.

Было бы неверно думать, что возможности телевидения «безграничны». Поэтому, говоря о художественном творчестве в телевидении, о создании оригинальных произведений телевизионного искусства, необходимо напомнить, что одно из самых важных требований эстетики вообще и поэтики каждого искусства заключается в стремлении художников к максимальному использованию выразительных средств «своего» искусства. В ограниченности выразительных возможностей таится одновременно и их специфическая сила. «Для опытного художника естественные границы избранного им жанра будут скорее источником возможностей, чем ограничением»,—эти слова английского киноведа Эрнеста Линдгрена приобретают особый смысл для творческих работников телевидения, перед которыми стоит задача изучать специфические особенности своего молодого искусства.

Телевидение — искусство будущего. Ему, вошедшему в каждый дом как друг, наставник, советчик, «не чуждо ничто человеческое». Ведь если пофантазировать, то какое еще искусство может и будет так сильно и непосредственно способствовать расцвету всего человеческого в человеке. Большие творения телевизионного искусства, глубоко и проникновенно воплощающие «жизнь человеческого духа», будут созданы. Средствами нового искусства могут быть воплощены и должны быть воплощены самые животрепещущие, самые острые темы нашей жизни. Советский человек во всем своем величии, во всей своей сложности должен стать героем новых произведений, созданных художниками самого молодого и — уже в наши дни — самого массового искусства.



Сергей ЭЙЗЕНШТЕЙН

Автобиографические записи

Одной из характерных черт С. М. Эйзенштейна было постоянное стремление понять и осознать смысл и логику своего творческого пути и его отдельных этапов как в плане чисто теоретическом, так и в плане автобиографическом. Достаточно напомнить, что уже после создания фильма «Стачка» в 1925 году С. М. Эйзенштейн выступил с двумя теоретическими статьями: «К вопросу о материалистическом подходе к форме» и «Метод постановки рабочего фильма», в которых пытался обосновать закономерность своего первого кинематографического опыта.

И почти после каждого фильма (или даже в процессе работы над ним) С. М. Эйзенштейн выступал со статьями о своих творческих исканиях (например, «Эксперимент, понятный миллионам» — о «Старом и новом», «Патриотизм — наша тема» — об «Александре Невском», «Двенадцать апостолов» — о «Броненосце «Потемкин» и другие; всего им написано более двадцати статей о своих фильмах). Позднее он выступил со статьями о своем творческом пути в целом («Как я стал режиссером» и др.). Какое значение имеет этот авторский самоанализ для понимания творчества одного из крупнейших советских кинорежиссеров, говорить не приходится.

Автобиографические экскурсы в теоретических статьях С. М. Эйзенштейна 30-х годов довольно часты, но особенно настойчиво автобиографическая тема начинает звучать в литературных работах С. М. Эйзенштейна в конце 30-х годов.

К 1940 году относится автобиографический отрывок «Предмет неистощимый». Этот отрывок имеет эпиграф из Пушкина: «Писать свои memoires заманчиво и приятно. Никого так не любишь, никого так не знаешь, как самого себя. Предмет неистощимый». Можно предположить, что этим отрывком должны были начаться так и не написанные тогда С. М. Эйзенштейном «мемуары».

Во время Великой Отечественной войны С. М. Эйзенштейн, находясь в Алма-Ате, снова пытался начать писать воспоминания. Так, в его архиве сохранилось следующее «предисловие», датированное 17 октября 1942 года. «Принято публиковать мемуары по смерти. Обычно после смерти автора, чтобы не задеть, чтобы не обидеть. Ну, а если случится, что умрет не автор, а тот кусок жизни и истории, которые были современниками автора?! Тогда можно писать прижизненные посмертные мемуары. Такими они и будут. Об ушедшей Европе и пережившем ее авторе».

Таким образом, в 1942 году С. М. Эйзенштейн предполагал писать воспоминания, но ограничивал их тему своим пребыванием на Западе в 1929—1930 годах.

В 1943—1944 годах было написано несколько автобиографических отрывков: «Учитель», «Сокровище», «Мадам Гильбер» и др., оставшихся в его архиве.

В 1946 году С. М. Эйзенштейн заболел и находился на излечении в Кремлевской больнице. Тут-то он и решил всерьез писать свои автобиографические

записки. М. А. Мендельсон-Прокофьева в своих воспоминаниях о С. С. Прокофьеве пишет: «В 1946 году тяжело заболел большой друг его, Сергей Михайлович Эйзенштейн. Мы навестили его в больнице. После первых приветствий Сергей Михайлович сказал: «Жизнь кончена, остается лишь пост-скриптум». Сергей Сергеевич, глубоко опечаленный болезнью друга, и вполне понимавший, что значит для него невозможность заниматься любимым делом, тут же начал горячо уговаривать Эйзенштейна писать воспоминания—с одной стороны, «пост-скриптум» будет заполнен, с другой — Эйзенштейну в самом деле есть что вспомнить и это будет интересная и нужная работа» («С. С. Прокофьев». Материалы, документы, воспоминания. Музгиз, М., 1956, стр. 214).

Как мы видели, С.М. Эйзенштейн уже и раньше, от случая к случаю, начинал набрасывать свои воспоминания, но разговор с С. С. Прокофьевым, по-видимому, сыграл в этом отношении роль решающего толчка.

В 1946 году была создана большая часть автобиографических записок С. М. Эйзенштейна (общий объем которых превышает двадцать печатных листов).

Но С. М. Эйзенштейн писал свои автобиографические записки «вразброд», отдельными главками, перескакивая от эпизодов детских лет к пребыванию в Америке, от вопросов киноискусства к бытовым картинкам гражданской войны. Потом, после написания всех мемуарных отрывков, должен был последовать их «монтаж», который так и не был осуществлен С. М. Эйзенштейном. Все же главки эйзенштейновских воспоминаний можно разбить на три основных цикла: 1) детство и юность, 2) пребывание за границей, 3) вопросы творчества: его истоки, его проблемы, его анализ. Читатель, читая эти автобиографические записки, получает яркое представление о творческом формировании С. М. Эйзенштейна, сначала как художника, потом как театрального режиссера и, наконец, как кинорежиссера; перед ним проходит большой и сложный путь С. М. Эйзенштейна от «Стачки» до «Ивана Грозного», от молодого, но воинствующего новатора в области искусства до советского режиссера, получившего мировое признание.

Автобиографические записки С. М. Эйзенштейна были уже частично опубликованы в журнале «Знамя» (1960, № 10, 11) под заглавием «Страницы жизни». Полный же текст будет опубликован в первом томе «Избранных произведений» С. М. Эйзенштейна, издаваемых издательством «Искусство».

Ниже публикуются (с небольшими сокращениями) автобиографические записи С. М. Эйзенштейна, не появлявшиеся еще в нашей печати,— как более ранние, конца 30-х годов, так и тексты 1946 года (все они хранятся, как и весь его архив, в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР — ЦГАЛИ).

Что особенно интересно и характерно в публикуемых записях? Это в первую очередь рассказ о духовном формировании художника, о влиянии на него больших общественных событий нашего времени.

Уже в первом отрывке — о первом кинофильме, им виденном, С. М. Эйзенштейн упоминает о ранних детских впечатлениях, которые складывались у него под влиянием событий 1905 года в Прибалтике и которые, по его же словам, повлияли в какой-то степени на его творчество.

Октябрьская революция, гражданская война— вот что окончательно определило содержание творческой жизни Сергея Михайловича Эйзенштейна.

Встреча с В. Э. Мейерхольдом (чему посвящен один из отрывков) несомненно сыграла большую роль в духовной жизни Эйзенштейна. Их взаимоотношения были весьма сложными и противоречивыми, но оба они весьма высоко ценили друг друга. Это засвидетельствовал и В. Э. Мейерхольд в надписи на фотографии (которая ныне хранится в ЦГАЛИ): «Горжусь учеником, уже ставшим мастером. Люблю мастера, уже создавшего школу. Этому ученику, этому мастеру — С. Эйзенштейну мое поклонение».

Большая прогрессивная роль С. М. Эйзенштейна как «полпреда» советского искусства на Западе вне сомнения. Его пребывание в Европе и Америке, его активная деятельность как пропагандиста и проводника советской культуры, его высылка из Франции, конфликты с продюсерами Голливуда, создание мексиканской киноэпопеи — все эти факты активного выступления с позиций советского художника хорошо отражены в записях.

Читатель найдет также много интересного и в записях о «Броненосце «Потемкин», «Октябре», «Иване Грозном».

С. М. Эйзенштейн шел в искусстве непроторенными дорогами, он искал, ошибался, находил блестящие решения.

Известную роль в тяжелой для Сергея Михайловича Эйзенштейна обстановке, сложившейся в советской кинематографии, сыграли те условия 30—40-х годов, которые были порождены культом личности И. В. Сталина.

Особенно значительны для характеристики мировоззрения С. М. Эйзенштейна последние два отрывка.

В первом он говорит об основной теме своего творчества. Эта тема — народ, его национально-освободительная и революционная борьба. Каждый его фильм — это фильм о народе, о его националь-

ном и социальном возмужании. Надо сказать, что никто еще в нашей печати не определил с такой предельной ясностью самое основное в творчестве С. М. Эйзенштейна, как он сам.

Были, есть и, по-видимому, будут попытки буржуазных киноведов как-то «оторвать» С. М. Эйзенштейна от советской действительности, от народа, от партии. Последняя запись С. М. Эйзенштейна дает абсолютно ясный, четкий и уничтожающий ответ на эти домыслы: С. М. Эйзенштейн говорит в ней о роли Коммунистической партии в советском искусстве и о себе как человеке, целиком и безраздельно отдавшем всего себя, все свое творчество на службу своему народу, строящему коммунистическое будущее.

Ю. КРАСОВСКИЙ

Это была одна из очень ранних увиденных мною картин. Вероятно, производства Патэ.

В доме кузнеца — военный постой. Эпоха — наполеоновские войны.

Молодая жена кузнеца изменяет мужу с молодым «ампирным» сержантом.

Муж узнает. Ловит сержанта. Сержант связан. Брошен на сеновал. Кузнец раздирает его мундир. Обнажает плечо. И ... клеймит его плечо раскаленным железом.

Как сейчас помню: голое плечо, громадный железный брус в мускулистых руках кузнеца с черными баками и белый дым (или пар), идущий от места ожога.

Сержант падает без чувств.

Кузнец приводит жандармов. Перед ними — человек без сознания, с оголенным плечом. На плече... клеймо каторжника.

Сержант схвачен как беглый. Его водворяют в Тулон.

Финал был героико-сентиментальный.

Горит кузница. Бывший сержант спасает жену кузнеца. В ожогах исчезает «позорное клеймо».

Когда горит кузница? Много лет спустя? Кого спасает сержант: самого кузнеца или только жену? Кто милует каторжника? Ничего не помню.

Но сцена клеймения до сих пор стоит неизгладимо в памяти.

В детстве она меня мучила кошмарами. Представлялась мне ночью. То я видел себя сержантом, то кузнецом.

Хватался за собственное плечо. Иногда оно мне казалось собственным. Иногда чужим.

И становилось неясным, кто же кого клеймит.

Много лет белокурые (сержант был блондин) или черные баки и наполеоновские мундиры неизменно вызывали в памяти самую сцену. Потом развилось пристрастие к стилю «ампир». Пока, подобно морю огня, поглотившему клеймо каторжника, океан жестокостей, которыми пронизаны мои собственные картины, не затопил этих ранних впечатлений злополучной картины, которому он несомненно кое-чем обязан...

Не забудем, однако, и того, что детство мое проходит в Риге в разгар событий пятого года. И есть сколько угодно более страшных и жестоких впечатлений вокруг — разгул реакции и репрессий Меллер-Закомельских * и иже с ними.

Не забудем этого, тем более что в картинах моих жестокость неразрывно сплетена с темой социальной несправедливости и восстания против нее.

●

«Сам» Аркадий Аверченко ** забраковал его: мой рисунок.

Заносчиво. Свысока. Небрежно бросив: «Так может нарисовать всякий».

Волос у него черный. Цвет лица желтый. Лицо одутловатое. Монокль в глазу или манера носить пенсне с таким видом, как будто оно-то и есть настоящий монокль. Да еще цветок в петличке.

Рисунок действительно неважный.

Голова Людовика XVI в сиянии. Над постелью Николая II. Подпись на тему: «Легко отделался».

Аркадий Аверченко, стало быть «Сатирикон», и тема рисунка легко локализируют эпизод во времени.

Именно к этому времени он и относится.

Именно об эту пору грохочет А. Ф. Керенский против тех, кто хотел бы на Знаменской площади увидеть гильотину.

Считаю это выпадом прямо против себя. Сколько раз, проходя мимо памятника Александру III, я мысленно примерял «вдову» — машину доктора Гильотена — к его гранитному постаменту... ужасно хочется быть приобщенным к истории! Ну а какая же история без гильотины?!

Однако рисунок действительно плох.

Сперва нарисован карандашом. Потом обведен

---

* Генерал Меллер-Закомельский в 1906 году руководил подавлением революционного движения в Прибалтике.

** А. Т. Аверченко — писатель-юморист, в то время редактор журнала «Сатирикон», впоследствии реакционный эмигрант.

тушью. Рваным контуром, лишенным динамики и выразительности непосредственного бега мысли или чувства.

Дрянь!

Вряд ли сознаюсь себе в этом тогда.

Отнести «за счет политики» (в порядке самоутешения)— не догадываюсь. Отношу за счет «жанра» и перестраиваюсь на «быт».

Быт требует другого адреса.

И вот я в приемной «Петербургской газеты». Вход с Владимирской в старый, серый, с колоннами, ампирный дом. (В будущем там будет помещаться Владимирский игорный клуб.)

Узким проходом, отделанным белым кафелем, как ванная комната или рыбное отделение большого магазина.

В этой приемной, темной, прокуренной, с темными занавесками, я впервые вижу деятелей прессы...

В центре — орлиного вида старец. Точно оживший с фотографии Франц Лист.

Седая грива. Темный глубокий глаз.

От Листа отличают: мягкий и не очень чистый, к тому же светский, а не клерикальный воротник и отсутствие шишек, которые природа так щедро разбросала по лицу Листа.

Очень импозантный облик среди прочей табачного цвета мелюзги.

В дальнейшем я узнаю, что это Икс — очень известная в журналистских кругах персона. Известная тем, что бита по облику своему более, чем кто-либо из многочисленных коллег.

Специальность — шантаж. Притом самый низкопробный и мелкий.

Однако меня зовут в святилище. В кабинет. К самому. К Худекову *. Он высок. Вовсе неподвижен над письменным столом. Седые волосы венцом. Красноватые припухшие веки над голубовато-белесыми глазами. Узкие плечи. Серый костюм.

В остальном — это он написал тостую книгу о балете.

Предложенный рисунок — по рисунку более смелый, чем предыдущий.

Уже прямо пером. Без карандаша и резинки.

По теме он — свалка. Милиции и домохозяек. «Что это? Разбой?» — «Нет, милиция наводит порядок».

На рукавах милиционеров повязки с буквами «Г. М.».

Такую повязку я носил сам в первые дни февраля. Институт наш был превращен в центр охраны тишины и порядка в ротах Измайловского полка.

Худеков кивает головой.

* С. Н. Худеков — писатель, редактор «Петербургской газеты», историк русского балета.

Рисунок попадает в корзиночку на столе. В дальнейшем — на страницу «Петербургской газеты».

Я очень горд. Подумать только: с юных лет ежедневно я вижу этот орган печати. И до того, как подают газету папаше, жадно проглатываю сенсационно уголовные «подвалы» и «дневник происшествий». Сейчас — я сам на этих заветных страницах!

И сверх того в кармане — десять рублей. Мой первый заработок!

Второй рисунок. На тему о том, до какой степени жители Петрограда привыкли к ... стрельбе. (Стало быть, в городе в это время постреливают. Да, видно и не так уж мало.)

Четыре рисуночка по методу crescendo*.

Последний из них: «Гражданин, да в тебя, никак, снаряд попал!» «Да что ты? Неужели?» И полснаряда торчит из спины человека.

Глубокомысленно? Смешно? Хм-хм... Но зато... правдиво!

Помню — сам я попал под уличную стрельбу.

По Невскому двигались знамена. Шли демонстрации.

Я заворачивал на Садовую.

Вдруг стрельба. Беготня. Ныряю под арку Гостиного двора.

До чего же быстро пустеет улица при стрельбе! И на мостовой. На тротуаре. Под сводами Гостиного — словно кто-то вывернул на панель ювелирный магазин.

Часы. Часы. Часы.

Карманные с цепочками. С подвесками. С брелочками.

Портсигары. Портсигары. Портсигары.

Черепаховые и серебряные. С монограммами и накладными датами. И даже гладкие.

Так и видишь скачущий бег вприпрыжку людей, непривычных и не приспособленных к бегу. От толчков вылетают из карманов жилетов часы с брелоками. Из боковых — портсигары.

Еще трости. Трости. Трости.

Соломенные шляпы.

Было это летом. В июле месяце. (Числа третьего или пятого.) На углу Невского и Садовой.

Ноги сами уносили из района действия пулемета. Но было вовсе не страшно.

Привычка!

Эти дни оказались историей. Историей, о которой так скучалось и которую так хотелось трогать на ощупь!

Я сам воссоздавал их десять лет спустя в картине «Октябрь», на полчаса вместе с Александровым прервав уличное движение на углу Невского и Садовой.

* В бурном темпе, нарастая *(итал.)*.

Рисунки С. М. Эйзенштейна. 1914 год

Только улицы, засыпанной тростями и шляпами, после того как разбежались демонстранты, снять не удалось (хотя специально включенные в массовку люди специально их раскидали). Несколько хозяйственных стариков из добровольной заводской массовки (кажется, путиловцев) старательно на бегу подобрали имущество, дабы не пропало!

...Так или иначе, рисунок уловил привычку.

Глубокомысленно или смешно? Не важно!

Передо мною чудо.

Высокий. Стройный. Серые волосы венцом. Каменно неподвижный. Белесоватоглазый с красными припухшими нижними веками. Автор толстой книги о балете. Сам. Хозяин. Вдруг... прыснул.

Я даже испугался.

Этот рисунок дал мне 25 рублей.

Мало! Десять и двадцать пять— никак не выходит сорока рублей. А мне нужно именно сорок.

«История античных театров» Лукомского стоит ровно 40 рублей.

Беру 40 рублей в долг у домашних, покупаю «Историю» и планирую широко раскинуть поле деятельности.

Мне советуют пойти к... Пропперу *.

Это — «Биржевка». Иду на... «Огонек». (Так именуется издаваемый при «Биржевых ведомостях» еженедельный журнал.)

Разделом карикатуры там ведает (кажется, безраздельно) Пьер-О (Животовский). Барахло ужасное. И совершенно несправедливо, что он барахло... единственное и безраздельное.

Так или иначе, я у Проппера.

В этот день я просто улизнул из школы прапорщиков инженерных войск, что на Фурштадтской, в бывшем помещении Анненшуле.

Уже несколько дней в школе делается черт знает что. Занятия не ведутся или ведутся с перебоями.

После сладостно напряженного периода учений в лагерях — еще романтизированных ночными караулами в дождь и непогоду на шоссе, на подступах к Питеру в тревожные дни корниловских попыток к наступлению,— после напряженной полукурсовой экзаменационно-зачетной поры (минное дело, пон-

* С. М. Проппер — редактор-издатель газеты «Биржевые ведомости».

тонное, моторы и т. д.) — вдруг день за днем непонятный застой и томление.

А сегодня утром еще к тому же никому не разрешается выходить за ворота.

Ну, уж это слишком! Я знаю проходной двор на Фурштадтскую. И поминай, как звали... Чем шляться из конца в конец по нашим коридорам!..

Я — у Проппера.

Этот — совсем в другом роде.

Приемной вообще не помню. Вероятно, был «допущен» очень быстро.

Комната очень маленькая. Никаких ввысь уходящих ампирных окон за тяжелым штофом занавесей.

Сигара в зубах. Небольшая. Не толстая. И очень дорогая. Ничего от Нерона (Худекова можно было бы сравнить с покойным императором, только очень похудевшим). Что-то от зубного врача. Острая бородка. Белый медицинский халат. С завязками вдоль всей спины, начиная от шеи.

И стола никакого не помню.

Все в движении.

Бантики завязок. Бородка. Сигара.

Безудержный поток слов.

В руках у меня пачка достаточно ядовитых рисунков против Керенского.

Тематика Проппера явно смущает. Автор, видимо, прельщает.

Поток слов скачет безудержно: «Вы молоды... Вам, конечно, нужны деньги. Приходите послезавтра... Мы все уточним. Я вам дам аванс...».

Немного оглушенный, я ухожу, договорившись обо всем...

И где помещалась редакция, я тоже не помню. И где я садился на трамвай. И как очутился против Адмиралтейства. Против Александровского садика.

В этом месте я всегда любил, проезжая, заглядывать на площадь Зимнего дворца, прежде чем ее скроют первые дома на углу Невского. В Александровском садике торчат голые ветки деревьев.

Много лет спустя, когда я буду работать над сценарием «1905 год», мне врежется в память деталь из рассказа кого-то из участников «Кровавого воскресенья», о том, как на этих вот деревцах, «словно воробьи», сидели мальчишки и от первого залпа по толпе шарахнулись вниз.

Здесь свершалось Девятое января.

Где-то рядом — Четырнадцатое декабря.

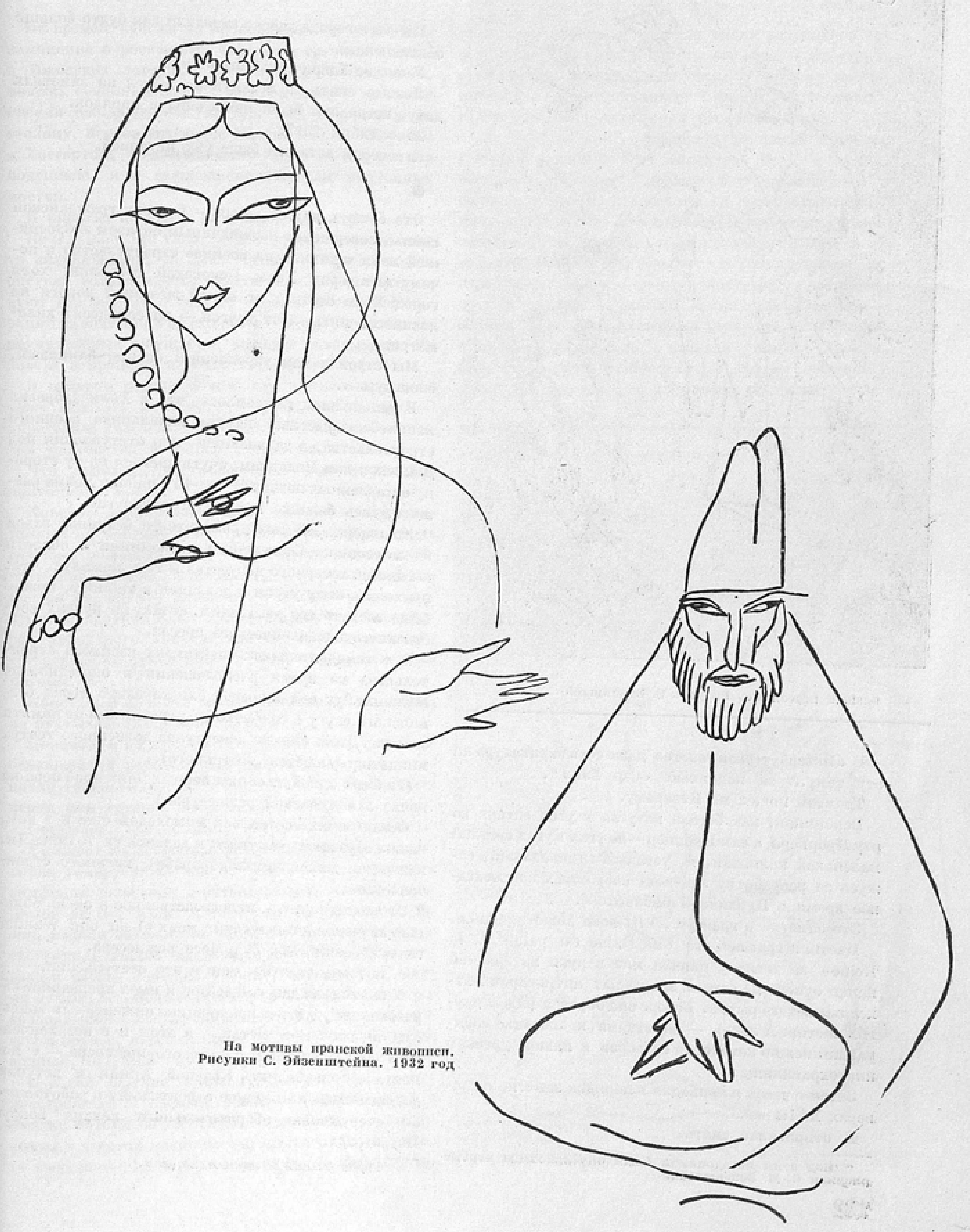
Даты я эти, конечно, знаю, но в те годы они бытуют где-то сами по себе и довольно далеко от меня.

Площадь меня интересует своим архитектурным ансамблем.

Еще совсем светло.

Где-то в городе идет стрельба. Но кто на нее обращает внимание?!

Клоун-эксцентрик
Рисунок С. Эйзенштейна. 1932 год



На мотивы иранской живописи.
Рисунки С. Эйзенштейна. 1932 год

Разные персонажи. Рисунок С. Эйзенштейна

В «Петербургской газете» даже есть карикатура на эту тему... за подписью «Сэр Гэй»*.

Трамвай пошел по Невскому.

Вспоминая, как бегала из угла в угол сигара во рту Проппера, а сам Проппер — из угла в угол светлой маленькой комнатки, я, усталый и довольный, сажусь за разработку заметок, собранных за последнее время в Публичной библиотеке.

Это заметки о гравере XVIII века Моро-младшем.

Цветная гравюра его «La Dame du palais de la Reine» за десятку попала мне в руки из грязной папки одного из самых захудалых антикваров Александровского рынка. Вскоре она обросла рядом других листов. А листы — заметками, кропотливо собиравшимися по каталогам граверов в нашем древнем книгохранилище...

Затем с часок я приводил в порядок заметки о граверах XVIII века.

И отправился спать.

* Под этим псевдонимом были опубликованы первые рисунки С. М. Эйзенштейна.

Где-то в городе далеко стреляли как будто больше обыкновения.

У нас на Таврической было тихо.

Ложась спать, я педантично вывел на заметках дату, когда они были приведены в порядок.

25 октября 1917.

А вечером дата эта была уже историей.

●

Это было в другое время — в эпоху гражданской войны, совершенно неожиданным образом забросившей меня техником на военное строительство и почему-то в город Холм Псковской губернии, хотя город Холм отстоит от одной железной дороги на девяносто пять, а от другой — на семьдесят километров.

Мы строили там укрепления: окопы, блиндажи, блокгаузы...

В дальнейшем выяснилось, что в Холм забросил нас небескорыстный каприз начальника военного строительства, в дальнейшем, при отступлении под Двинском или Полоцком, очутившегося по ту сторону оставленных позиций: где-то в районе Холма располагались бывшие имения его супруги.

Начальник сей был примечателен безумной ездой на мотоцикле, блестящими познаниями в области военно-инженерного искусства и тем, пожалуй, что, приходя к нему утром с докладом в кабинет, можно было застать его делающим стойку на ручках собственного начальнического кресла.

А в самодеятельных спектаклях военного строительства во время расположения в окрестностях Великих Лук сей инженер блистательно играл безмолвного слугу с салфеткой в игравшемся по памяти скетче «Двойник» из репертуара довоенного театра миниатюр (кажется, Литейного).

(То было одной из самых первых моих проб пера на почве любительской режиссуры.)

Остается еще сознаться мимоходом еще и в том, каким образом я очутился в должности техника (и, кажется, даже поммладпрораба) военного строительства.

Это имеет прямое, непосредственное и очень большое значение для изучения моих «Lehr und Wander годов»*, меня, как будущего режиссера.

А потому, вкратце, еще и это отступление.

К эпохе гражданской войны я имел прерванное образование будущего прапорщика инженерных войск.

И в двояком качестве — в этом и с незаконченным образованием гражданского инженера — с момента формирования Красной Армии я вступаю добровольцем на военное строительство, работавшее по сооружению оборонительного кольца вокруг Петрограда.

* Годов учения и странствий (*нем.*).

Из времен «учебы на прапорщика» я вынес воспоминание о роскошных борщах и гречневой каше в Ижорских лагерях под будущим Ленинградом, мокрых туманных ночах в военном карауле на шоссе против ожидавшегося наступления Корнилова на столицу, первое увлечение Жаком Калло, Дюрером и Хоггартом, ночевавшими у меня на нарах под подушкою, и о великолепии наводки понтонных мостов.

Я никогда не играл ни в каких оркестрах.

Но я думаю, что тянет людей это странное занятие то вклиниваться, то выключаться из причудливого рисунка коллективного действия, в котором участвуют все разные и разные сменяющиеся конфигурации из сочетания отдельных единиц,— те же самые изумительные ощущения, которые охватывают человека в процессе наводки понтонного моста!

Я недаром говорю о том, что военная практика тоже вплелась и оставила глубокий след, нет! — определила увлечение одною из самых тонких отраслей мастерства в нашей профессии.

Что увлекает участника молниеносной наводки понтонного моста?

Конечно, не переноска балок или настила, рассчитанных на мощные плечи удивительно здоровенных саперов, положенных на тощие плечишки интеллигентишки-студента и прижимающих его к земле, несмотря на то, что плечишки эти покрыты громадными квадратами толстой кожи с мягкой подбивкой— род наплечного хомута, как бы пародировавшего тогда еще не отмененные и ныне восстановленные погоны.

Конечно, и не более веселое катание взад и вперед на бултыхающихся понтонах.

Конечно, и не кажущийся после подноса тяжестей белошвейной работой вышивальщиц процесс установки тоненьких металлических сточек веревочных перил или грузное забрасывание якорей.

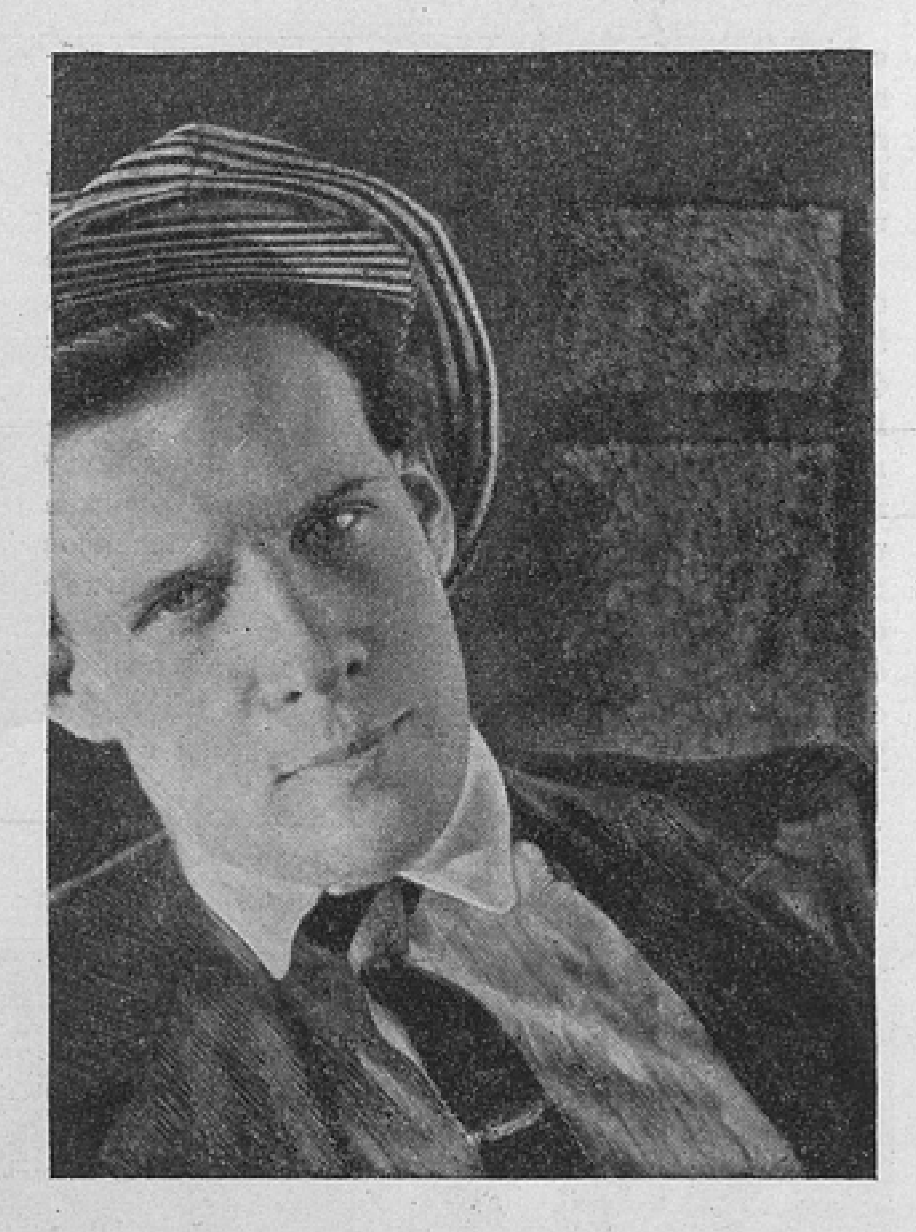
Поражает, вдохновляет, захватывает другое.

Увлекает коллективизм работы, почти что коллективно размеренный танец, соединяющий в одной симфонии движение десятков людей. Плавное проплывание (на чужих плечах!) четырехкантовых балок, издали похожих на записные книжки, попарно сложенных щитов настила. Рассчитанно снующие взад и вперед понтоны. Солнце, заливающее своими лучами всю подвижную картину людей и деталей воздвигаемого моста, сливающихся в одном зеленосером потоке, перерезающем другой, иссиня-черный водный, бегущий ему наперерез!

И в сей картине главное: размеренность, расчет пространства и времени, взвешенный до минут и секунд; потоки людей отливом и прибоем, то вливающиеся в часовой механизм гигантского общего дела, то выходящие из него, с тем чтобы по строго установленному обороту процесса вновь вступить в общее движение. Размеренность времени и пространства, смена движений отдельных потоков массы; природа и люди, спаянные воедино вырастающим в минутах соединительным звеном техники.

Да, черт возьми!— разве не это лежит в основе слияния разнообразных объектов среды и людей, бытия и поступков, движения и времени — и в фильме, в целом, и в сочетании его фрагментов — монтажных кусков, и в той особой пространственно-временной инженерии, которая возводит сложнейшие мизансцены массовки или жестикуляции персонажа перед объективом, —сплетая поступки коллективов друг с другом,— сплетая единичный поступок с общим действием (столько секунд — нагнуться, столько-то — поднять, столько шагов пройти, столько-то времени простоять), свивая действие с учтенным временем, темперамент поступка с отве-

Разные персонажи. Рисунок С. Эйзенштейна



С. Эйзенштейн в театре Пролеткульта, 1921 год

денным пространством, жест со словом, музыку со сценой, тезу с чувственным образом, идейный вывод с эмоциональной потрясенностью?!..

Первой школой, обучившей меня искусству мизансцены, была... школа прапорщиков инженерных войск, что на Фурштадтской.

И в этой школе—так называемый «Курс мостов».

Но она сделала большее — впрочем, то, что должна была бы сделать всякая школа,— и в первую очередь она привила вкус к этой очень специальной, очень увлекательной и очень всеобъемлющей области, которая в первичной и простейшей стадии своей состоит в искусстве мизансцены.

Так вот, на первых порах полученная школа привела меня не к сценическим площадкам или задворьям киностудий, где в будущем распланировывались баталии, не к расчетам встречных проскоков конницы и пробегов людей, не к расчетам, когда выпустить всадника к моменту столкновения с быком в самом центре кадра, или вхождение партнера в круг общения с героиней именно к моменту кульминации внутренней гаммы переживаний,— прежде всего школа приводит меня к фортификационным работам Холмского укрепленного района в гражданскую войну.

И среди многообразия напестрейших впечатлений этой подвижной эпохи гнездится и то маленькое мимолетное впечатление, ничего общего с масштабом эпохи и событий не имеющее и просто случайно произошедшее где-то далеко, в стороне от генерального хода исторических событий тех лет. Да оно даже и не событие.

И нуждалось всего лишь в очень узенькой скамейке, деревенской гармошке, паре промокших ног, вынудивших, «чтоб согреться», хлебнуть какого-то деревенского самогонно-спиртового изделия, переезда через реку туда, где пляшут дивчины...

А до этого — плотной закуски в доме еще не раскулаченной семьи, готовой на любые изъявления дружбы, лишь бы сохранили ей единственного сына десятником на участке военного строительства, где, наравне с прочим начальством, начальником является и техник из студентов...

Тяжеловатый сон после непривычной обильной пищи, кажется, впервые в крестьянском доме «принятой» из общей круглой чаши.

Мечтательный закат.

И вредная закатная дрема на очень узкой скамейке вдоль завалинки избы. Пока пляшут девчата. Пока разоряется гармонь. И пока прочие участники нашего похода «разоряются» кренделями ног по вытоптанной площадке перед просторной избою над илистой рекой, попахивающей тинистой водой, на которой качается слегка протекающая лодка (отсюда — мокрые ноги), постукивая цепочкой и уключинами...

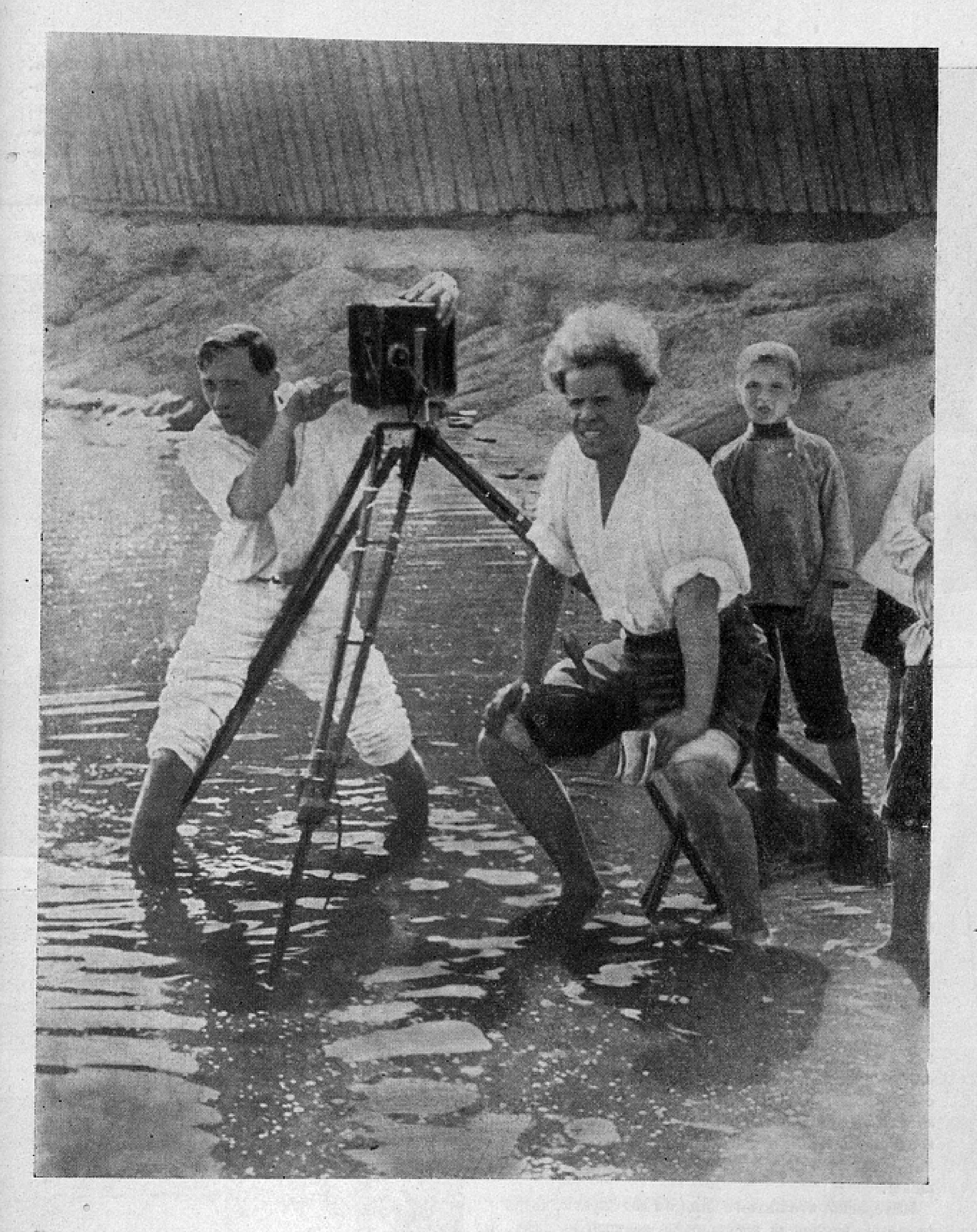
Я в жизни дремал очень часто. И в очень разной обстановке.

Умирая от жары, в плоскодонной лодке среди острохвостых скатов в лагунах птичьих заповедников Кампече *. Среди врастающих в узкие водяные рукава корневищ, жадно всасывающих влагу из этих прожилок, что щупальцами запускает Тихий океан в непроходимые леса пальмовых массивов Оахаки. Вдали поблескивает глаз крокодила, лежащего на глади вод.

Дремал, укачиваемый самолетом, несясь из Вера-Круса в Прогресс над голубизною вод Мексиканского залива. Розовыми стрелками между ними и изумрудной поверхностью залива проскальзывали плавным лётом фламинго.

Томила дремота среди выжженных солнцем кустарников окрестностей Итуамала, кустарников, растущих из расселин между бесчисленными километрами камней с причудливой резьбой в некогда гордых городах древних толтеков, как бы опрокинутых и рассыпанных рукой гневного великана.

* Здесь и дальше С. М. Эйзенштейн говорит о своем пребывании в Мексике в 1930 году.



С. Эйзенштейн и Э. Тиссэ на съемках «Стачки»

На съемке «Октября». 1928 год

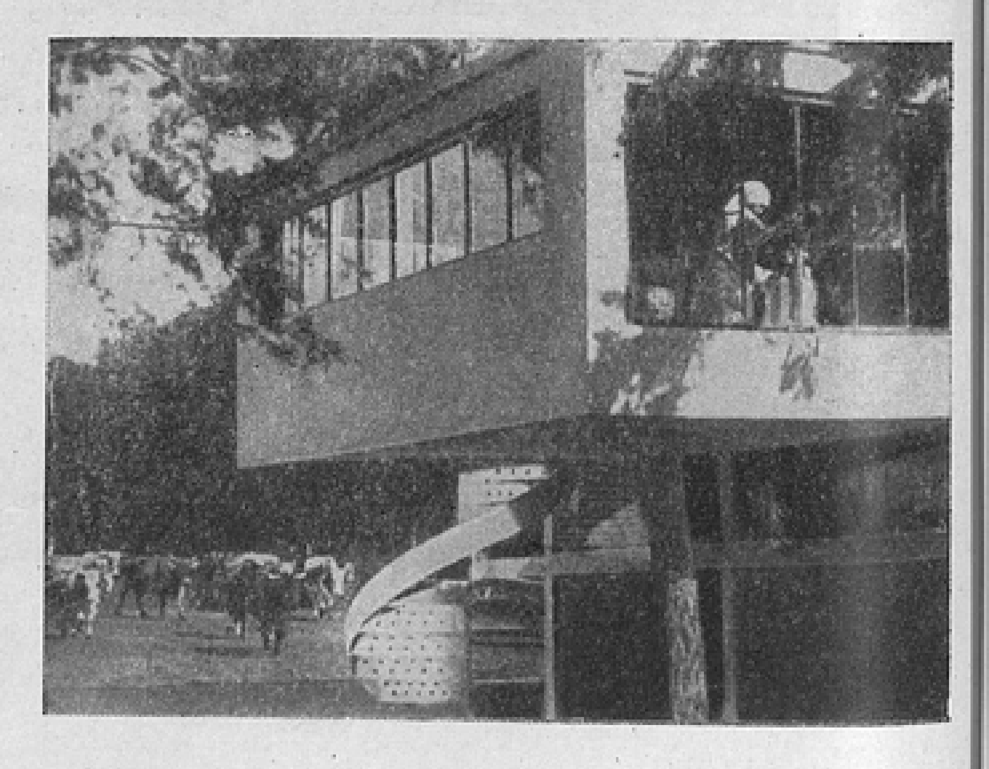
Меня клонило ко сну и за клетчатыми красными скатертями негритянских кабаков предместий Чикаго.

Слипались глаза и на «бал-мюзеттах» парижских танцулек — Ле Жава, Буль Бланш, О Труа Колонн, где так неподражаемо вальсируют молодые рабочие, только что вышедшие из возраста юных Гаврошей, прижимая подруг и вертясь, не отрываясь от пола.

Но почему-то именно только тогда, давно, после обильной пищи семейства Пудовых, в прохладно-сыроватом закате над безымянной речкой, я ощутимо испытывал это странное появление перед глазами, в причудливой фарандоле, то гигантского, одиноко существующего носа, то живущего самостоятельной жизнью картуза, то целой гирлянды пляшущих фигур, то чрезмерно преувеличенной пары усов, то одних крестиков вышивки на вороте чьей-то русской расшитой рубахи, то дальнего вида деревни, заглатываемой темнотой, то снова сверхкрупной голубой кисти шелкового шнура вокруг чьей-то талии, то серьги, запутанной в локон, то румяной щеки.

Интересно, что пяток с лишним лет спустя, когда я впервые взялся за крестьянско-колхозную тему, я это живое впечатление не утерял... Ухо и шейная складка затылка кулака — размером во весь экран, носище другого — размером с избу, ручища, беспомощно-сонно повисшая над жбаном кваса, кузнечик, по масштабу равный косилке, беспрестанно вплетались в сарабанду пейзажей и жанровых деревенских картин фильма «Старое и новое»...

«Старое и новое». Фрагменты кадров. 1929 год



●

Мейерхольд!

...Неисчислимые мгновения восторга, наблюдая магию творчества этого неповторимого волшебника театра.

Он обожал «Привидения» Ибсена. Несчетное число раз играл Освальда. Неоднократно ставил.

Сколько раз, в часы задумчивости, он мне показывал, как он играл его, играя на рояле. Кажется, что привлекала его тема повторности, которая так удивительно пронизывает историю фру Альвинг и ее сына.

И сколько раз он сам повторно на учениках и близких, злокозненно по-режиссерски, провоцируя необходимые условия и обстановку, воссоздавал собственную страницу творческой юности — разрыв со Станиславским.

Удивительна была любовь и уважение его к Константину Сергеевичу, даже в самые боевые годы борьбы против Художественного театра!

Сколько раз он говорил с любовью о Константине Сергеевиче, как высоко ценил его талант и умение!

Где, в какой поэме, в какой легенде читал я о том, как Люцифер — первый из ангелов, поднявший бунт против Саваофа «и быв низвергнут», продолжает любить его и «источает слезы» по поводу не гибели своей, не отлучения, но по поводу того, что отрешен от возможности лицезреть его?! Или это из легенды об Агасфере?

Что-то от подобного Люцифера или Агасфера было в мятущейся фигуре моего учителя... абсолютно лишенного патриархальной уравновешенности, принимаемой за гармонию, но, скорее, граничащей с тем филистерством, известную долю которого требовал от творческой личности еще Гёте.

И кто лучше, чем сановник веймарского двора, своею собственной биографией доказал, что эта доля филистерства обеспечивает покой, стабильность, глубокое врастание корней и сладость признания там, где отсутствие его обрекает слишком романтическую натуру на вечные метания, искания, падения и взлеты, превратности судьбы и часто — судьбу Икара, завершающую жизненный путь Летучего Голландца...

В тоске по Константину Сергеевичу, этому патриарху, согретому солнечным светом бесчисленно почковавшихся вторых и третьих поколений почитателей и ревнителей его дела, было что-то от этой слезы Люцифера, от неизреченной тоски врубелевского «Демона».

И я помню его на закате, в период готовящегося сближения с Константином Сергеевичем. Было трогательно и патетично наблюдать это наступавшее сближение двух стариков.

Я не знаю чувств Константина Сергеевича... в последние годы своей жизни обратившегося к вечно живительному источнику творчества — к подрастающему поколению, неся ему свои новые мысли вечно юного дарования.

Но я помню сияние глаз «блудного сына», когда он говорил о новом воссоединении обоих «в обход» всех тех троп, сторонних истинному театру, от предвидения которых один бежал на пороге нашего столетия и своего творческого пути, а другой отрекся десятки лет спустя...

Недолга была близость обоих...

Но в те долгие годы, когда, уже давно пережив собственную травму *, я примирился с ним и снова дружил, неизменно казалось, что в обращении с учениками и последователями он снова и снова повторно играет собственную травму разрыва со своим собственным первым учителем. В отталкиваемых — вновь переживая собственное грызущее огорчение; в отталкивании — становясь трагическим отцом Рустемом, поражающим Зораба, как бы ища оправдания и дополнения к тому, что в собственной его юности совершалось без всякого злого умысла со стороны «отца», а принадлежало лишь творческой независимости духа «прегордого сына».

Так видел я эту драму.

Может быть, недостаточно объективно. Может быть, недостаточно «исторично».

Но для меня это было слишком близко, слишком родное, слишком «семейная хроника».

Ведь по линии «нисходящей благодати», через рукоположение старшего, я же в некотором роде сын и внук этих ушедших поколений театра.

●

О «Потемкине», не кичась, можно сказать, что видали его многие миллионы зрителей. Самых разнообразных национальностей, рас и частей земного шара.

У многих, вероятно, перехватывало горло в сцене траура над трупом Вакулинчука. Но, вероятно, никто из этих миллионов не усмотрел и не запомнил крошечного монтажного куска в несколько клеток в этой самой сцене. Собственно, не в ней, а в той сцене, когда траур сменяется гневом и народная ярость прорывается митингом протеста вокруг палатки.

«Взрыв» в искусстве, особенно «патетический», взрыв чувств, строится совершенно по такой же формуле, как в области взрывчатых веществ. Когда-то я это изучал в школе прапорщиков инженерных войск по классу «Минное дело».

Как там, так и здесь сперва усиленно нагнетается напряжение. (Конечно, различны сами средства, и никак не общая схема!) Затем — разрываются сдер-

* С. М. Эйзенштейн имеет в виду свой уход из театра имени Вс. Мейерхольда в 1922 году.

живающие рамки. И толчок разметает мириады осколков.

Интересно, что эффект не получается, если не «проложить» между нагнетанием и самой картиной разлетающегося в стороны непременного «акцентного» куска, точно «прорисовывающего» разрыв.

В реальном взрыве такую роль играет капсюль — детонатор, одинаково необходимый как в тыльной части винтовочного патрона, так и в пачке пироксилиновых шашек, подвешенных к ферме железнодорожного моста.

Такие куски есть в «Потемкине» везде: в начале лестницы — это крупно врезанный титр со словом — ВДРУГ. Потом сразу же подхваченный «толчково» смонтированным из трех коротких («клеточных») кусков мотанием одной головы в три размера.

Здесь это, кроме того, дает еще ощущение как бы внезапно «разрывающего» тишину залпа винтовок. (Фильм — немой, и среди немых средств воздействия это то, что заменяет собой грохнувший бы «за кадром» первый залп.)

Взрыв пафоса финала лестницы дан через вылет снаряда из жерла — первый разрыв, играющий для восприятия роль «детонатора», прежде чем разнестись решетке и столбам ворот покинутой дачи на Малом Фонтане, воплощающим второй и окончательный «самый разрыв». (Между обоими встают львы.)

Такой же акцент есть и в «перескоке» траура на берегу в ярость матросов, сбегающихся на митинг на палубе броненосца.

Крошечный кусок, вероятно, воспринимается даже не как «предмет», а только как чисто динамический акцент — однозначный росчерк по кадру, без того, чтобы особенно успеть разглядеть, что фактически там происходит.

А происходит там следующее.

Именно в этом куске молодой парень в пароксизме ярости раздирает на себе рубашку. Кусок этот, как кульминационный акцент, помещен в нужной точке между ярящимся студентом и взлетающими, уже взлетевшими и сотрясающимися в воздухе кулаками...

Гнев народа на набережной «взрывается» в гнев митинга матросов на палубе, и сейчас взовьется красный флаг над «Потемкиным»...

●

Еще в самом раннем детстве, еще в дошкольные годы я часами ревел, прежде чем против воли (и как против воли!) идти на уроки гимнастики в рижскую Turnhall.

Занимался с нами там, как позже и в самом реальном училище (гимнастический зал и училище выходили на один общий двор), один и тот же лысый немец в очках, господин Энгельс, хромавший на одну ногу.

Единственное светлое воспоминание о херр Энгельсе было то, что именно от него я узнал, кажется, первые два образца неизменяемых «перевертышей» на немецком языке, когда я заинтересовался игрой слов.

Как сейчас помню, это были имя и фамилия Relief Pfeiler и фраза «Ein Neger mit gazelle zagt im Regen nie» (каждый из них читается совершенно одинаково и «туда» и «обратно»).

Этого рода игрой слов очень увлекается Сергей Сергеевич Прокофьев, и целым набором французских образцов я обязан его изумительной памяти на подобные вещи.

Что же касается случая «обратной музыки», неодинаковой «туда» и «обратно», то у меня был такой случай с композитором Майзелем, который писал музыку — превосходную — к «Потемкину» и весьма относительную к «Октябрю».

В то время как он писал ее — он для этого приезжал на период монтажа фильма в Москву,— в просмотровом зале чинили центральное отопление и стоял невероятный стук по всему зданию на Малом Гнездниковском, 7. Я потом дразнил Эдмунда тем, что он вписал в партитуру не только зрительные впечатления с экрана, но и стук водопроводчиков. Партитура давала полное основание так об ней выражаться.

В ней же был и трюк с обратной музыкой.

Дело в том, что картина начинается с полусимволических кадров свержения самодержавия, представленного в виде опрокидывания памятника Александру III, что восседал рядом с храмом Христа Спасителя. Для этого из папье-маше был в двадцать седьмом году воссоздан в натуральную величину памятник, очень забавно разваливавшийся и опрокидывавшийся по частям.

Это распадение памятника было одновременно же снято и обратной съемкой: кресло с безруким и безногим торсом задом взлетало на пьедестал. К нему слетались руки, ноги, скипетр и держава. Тупо глядя перед собою, вновь нерушимо восседала фигура Александра III. Было это заснято для сцены наступления Корнилова на Петроград осенью 1917 года, и эти кадры воплощали мечту всех реакционеров, связывавших возможную удачу генерала с восстановлением монархии.

В таком виде эта сцена и вошла в фильм.

Вот к ней-то Эдмунд Майзель и записал в «обратном порядке» ту же самую музыку, которая была «нормально» написана для начала.

Зрительно сцена имела большой успех. Обратные съемки всегда очень развлекательны, и где-то я вспоминаю о том, как сочно и густо этим приемом пользовались в первых старых комических фильмах.

Но музыкальный «трюк» Майзеля вряд ли до кого-либо дошел.

В дальнейшем отношения с Майзелем у нас испортились. Он провалил общественный смотр «Потемкина» в Лондоне осенью 1929 года, пустив темп проекции фильма в угоду музыке без согласования со мною — несколько медленнее нормы. Этим нарушилась вся динамика ритмических соотношений до такой степени, что эффект «вскочивших львов» единственный раз за все время существования «Потемкина» вызвал смех. Была нарушена та единственная длительность, при которой успевает произойти слияние трех разных львов в одного, но не успевает осознаться трюк, посредством которого это достигнуто.

●

Швейцария: разве мыслимо выжить в этой застойной атмосфере непролазной скуки и полного отсутствия внутренней динамики, характерной для страны, не строящей, не созидающей, а живущей от проката собственных открыточных красот. В этой стране много зобастых. И кажется, что мерно раскачивающийся зоб есть не больше как преддверие к мелодичному колоколу, лирически позванивающему на коровьей шее. Так же умильно бесцветными и как бы навсегда остановившимися глядят на вас глаза этих торговцев живописными пейзажами.

С другой стороны, облик такой примечательной страны, как Мексика. Вот где все наоборот. Вот где и в природе, и в людях, и в неуемных столкновениях социальных, национальных и даже культовых групп вы живо ощущаете мощное биение первичного становления. Глядя на природу Мексики, вам кажется, что пальмовые леса, эта тропическая флора, реки, звери, люди вот-вот только что вышли из мастерской природы. Даже больше — что они только-только выходят: небо примеряет наряд своей синевы, бронзовый обитатель полей впервые пробует силу только что полученных рук и ног, городской бедняк и пролетарий кажутся впервые познающими весь гнет капиталистической эксплуатации и всю горечь порабощения внутреннего и национального. И перед ними впервые брезжут пути к свержению и преодолению этого. Процессы кипят и бурлят стихийно, с тем безудержным напором, с которым мчатся воды разлива или пробиваются почки в период цветения.

И на другом конце Англия. Скованная, окостенелая. Традиционная и консервативная. Трудно сказать, из чего физически ощутимо складывается это ощущение, когда ваша нога ступает на ее почву. То ли от серых париков, в которых обязаны выступать в суде ее адвокаты, то ли оттого, что здесь не стесняются не обновлять устарелых фасонов такси. То ли оттого, что в определенные часы нельзя торговать сигарами, а в другие — пивом. Оттого ли, что, ковыряя перочинным ножом в столбе, подпирающем потолок классной комнаты Итонской школы, вы можете вытащить кусочек автографа времен королевы Елизаветы (столбы эти — часть мачт потопленной ею Великой Армады). А может быть, оттого, что в специально отведенной под это комнате, где на стенке мальчики вырезают свои фамилии, вы рядом со свежим нарезом можете увидеть фамилии... Байрона или Шелли. Или, что еще любопытнее: три, четыре поколения, носящие ту же фамилию, вырезающие свою фамилию друг под другом... Не важно, из чего и как складывается такой образ, но в какие-нибудь полчаса восприятия Лондона, Кембриджа, Оксфорда или Виндзора подобный образ неизбежно и почти физически болезненно вонзается в вас.

●

Меня интересует Рокуэлл Кент.

Я его узнаю (помимо беглых репродукций с его путешествия по Аляске) по странной книжечке полукубического формата, черной с золотым заглавием, где его великолепные заставки, концовки и целые иллюстрации.

Все — на тему о китах.

Название книжки — «Моби Дик».

«Моби Дик» — очень плохой фильм с участием в роли одноногого капитана Джона Барримора. Когда-то видел.

Рисунки Кента великолепны.

Они меня интересуют двояко.

В первую очередь — в составе графических образцов для композиции кадра. (Иллюстрации к руководству, которое я планирую очень давно.) Рядом с «Белыми ночами» Добужинского, «Версалем» Бенуа (для случаев композиции необъятных горизонтальных партеров; я имел дело с этой же проблемой при съемке пирамид и остатков храмов в Сан-Хуан — Тетиуакан), полотнами Дега (первопланная композиция), Караваджо (поразительные ракурсы и размещения фигур не в «поле кадра», т. е. в контуре кадра, а в отношении к плоскости кадра) и т. д.

Повторяется история с Бердслеем: я купил пьесу «какого-то» Джонсона из-за иллюстраций к ней Бердслея.

Пьеса оказалась «Volpone» Бен Джонсона. Случайно ее прочел и по уши навсегда увлекся великим Беном.

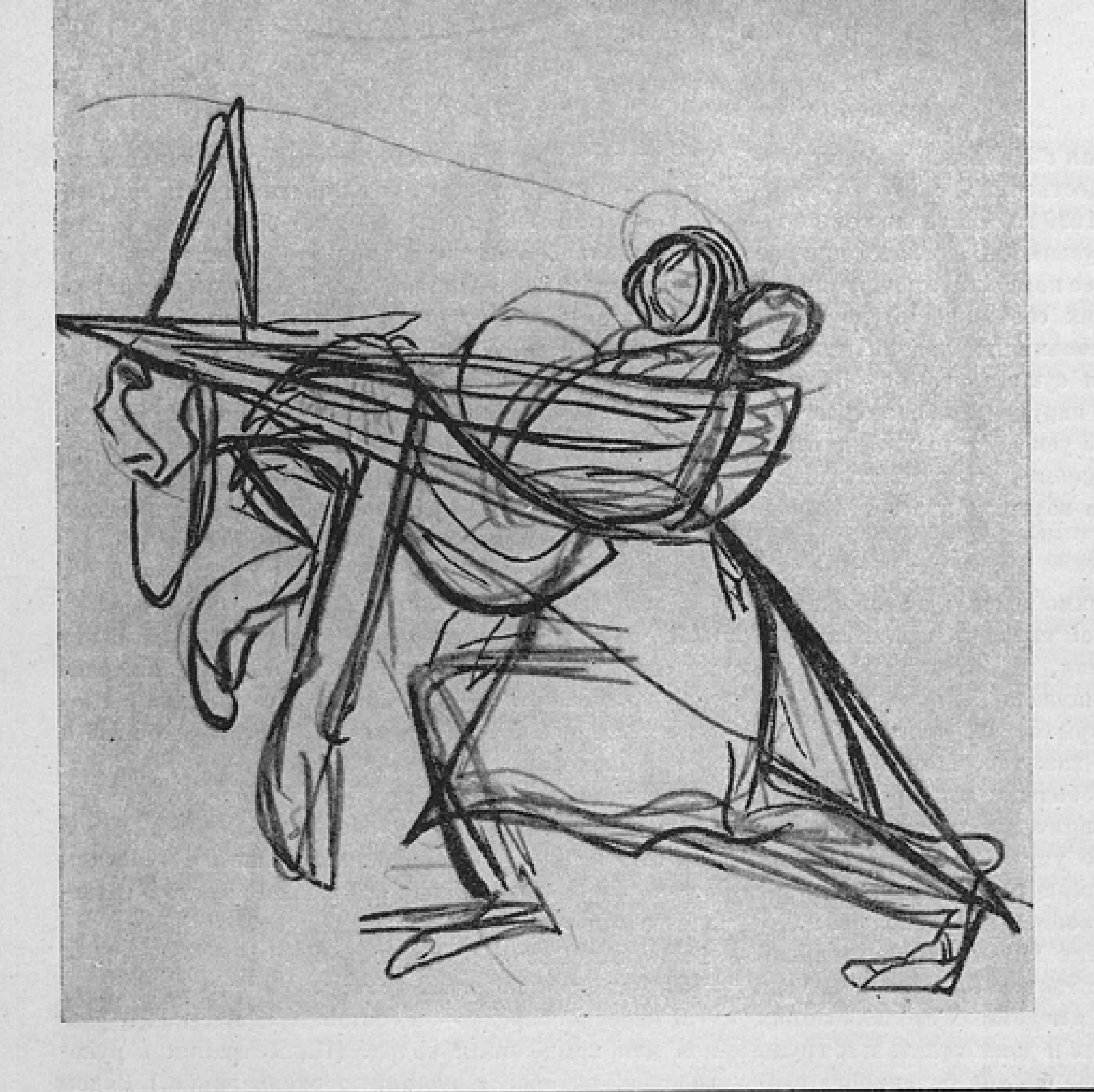
Так (было) и здесь.

●

Я отчетливо помню себя в моей заваленной книгами комнате на Чистых Прудах.

Потолок расписан черными и красными концентрическими кругами вокруг вынутого крюка для люстры. Я называл их куполом — чернота углубляла потолок. А иногда казалось, что цветные кольца начинают вертеться и разворачивать комнату в стороны.

Помню в руках какой-то немецкий журнал. В нем — поразившие меня кости и скелеты.



Набросок с натуры.
Мексика. 1931 год

Скелет человека сидит верхом на скелете лошади. На нем — широкое сомбреро. Поперек плеча — пулеметная лента.

Другие два скелета — мужчина, судя по шляпе и приделанным усам, и женщина, судя по юбке и высокому гребню,— стоят в характерной позе танца.

А вот фотография витрины шляпного магазина. Из воротничков с галстуками торчат черепа. На черепах — аккуратные соломенные канотье, новые модели «стэтсонов» с убийственно загнутыми полями, тонные черные и коричневые котелки.

Что это? Бред сумасшедших или модернизованная «Пляска смерти» Гольбейна?

Нет! Это — фотографии «Дня мертвых» в Мексико-Сити.

Скелеты эти... детские игрушки. А витрина — подлинная витрина в том виде, как их убирают в этот день — 2 ноября.

Как заноза засело впечатление. Как неизлечимая болезнь — неистовое желание увидеть это в действительности.

И не только это. Но и всю страну, которая может развлекаться таким образом.

— Мексику!

А тут еще приезжает прообраз эренбурговского Хулио Хуренито — Диего Ривера (хотя в самой книге он присутствует как друг и приятель Хулио Хуренито).

От Диего я узнаю не только о «Дне смерти», но и о прочей фантастике этой поразительной страны.

Моей самой первой работой на театре, моим дебютом была тоже Мексика. Мы инсценировали и ставили рассказ Джека Лондона [«Мексиканец»]. Начинал я постановку художником, а затем перерос в сопостановщика.

Любопытно вспомнить, до какой степени ничего общего с Мексикой не имели ни пролог, ни эпилог этой постановки (я имею в виду декорации). Тот и другой (почему-то произносившиеся — прóлог и эпи́лог) происходили в Мексике. Основное действие — в Америке.

Дело спасалось, конечно, тем, что декорации были скорее даже супрематическими, чем кубистическими (был 1920 год!). и в них уследить этнографическое несоответствие с действительностью было более чем затруднительно!

Так или иначе, сам жирный Диего, фотографии с его фресок и колоритные рассказы о Мексике еще больше распаляли охоту попасть туда и прощупать все это собственным глазом.

А потом, через несколько лет, мечта стала действительностью: в результате самых неистовых стечений обстоятельств я попадаю в эту страну.

На большинство людей Мексика производит поразительное впечатление.

Я думаю, что это оттого, что она всеми своими частями кажется только что вышедшей из вод двух омывающих ее океанов, кажется, что вся она в «становлении». В том особом динамическом состоянии, которое мы противопоставляем статическому понятию «бытия».

Мы знаем об этом больше по книгам. И не очень подвижному воображению это сложное представление о динамике становления почти ничего не говорит.

Мексика удивительна тем, что там на ощупь переживаешь то, что знаешь по книгам и философским концепциям, противостоящим метафизике. Подозреваешь, что мир в колыбельном возрасте был полон именно такой царственно равнодушной лени и одновременно с этим такой же созидательной потенции, как эти плато и лагуны, пустыни и заросли, пирамиды, от которых ждешь, что они вот-вот разорвутся вулканами; пальмы, которые вырастают в голубой небесный купол, черепахи, выплывающие не из лона заводей и заливов, а из глубин океана, соприкасающихся с центром земли.

Люди, побывавшие в Мексике, встречаются, как братья. Ибо люди, побывавшие в Мексике, болеют «мексиканской болезнью».

Что-то от эдемских садов стоит перед закрытыми глазами тех, кто смотрел когда-либо на мексиканские просторы. И упорно думаешь, что Эдем был и вовсе не где-то между Тигром и Евфратом, а, коконечно, где-то здесь, между Мексиканским заливом и Теуантепеком!

Этому не может помешать ни грязь котлов с пищей, которые облизывают шелудивые псы, вьющиеся вокруг, ни поголовное взяточничество, изводящая безответственность неповоротливой лени, ни вопиющая социальная несправедливость, ни разгул полицейского произвола, ни вековая отсталость рядом с самыми передовыми формами социальной эксплуатации.

Время вымывает из памяти эту трагическую муть, и, хотя в сознании она остается неизгладимо, в эмоциях остаются крупицы подлинного золота, которым горят мексиканские закаты и восходы, облачения одиноких мадонн и леса резных фигур, заселяющих застывшей толпой многосаженные алтарные украшения, насечки на оружии и вышивки на сомбреро «чаррос» и «дарадос», шитье костюмов матадоров, нежная бронза задумчивых лиц и сочные плоды неведомых названий, выбивающиеся из-под темно-зеленой, голубоватой или светло-серой листвы.

Мы знаем, что чувства наши, сознание и строй представлений отражают подлинный мир вокруг нас...

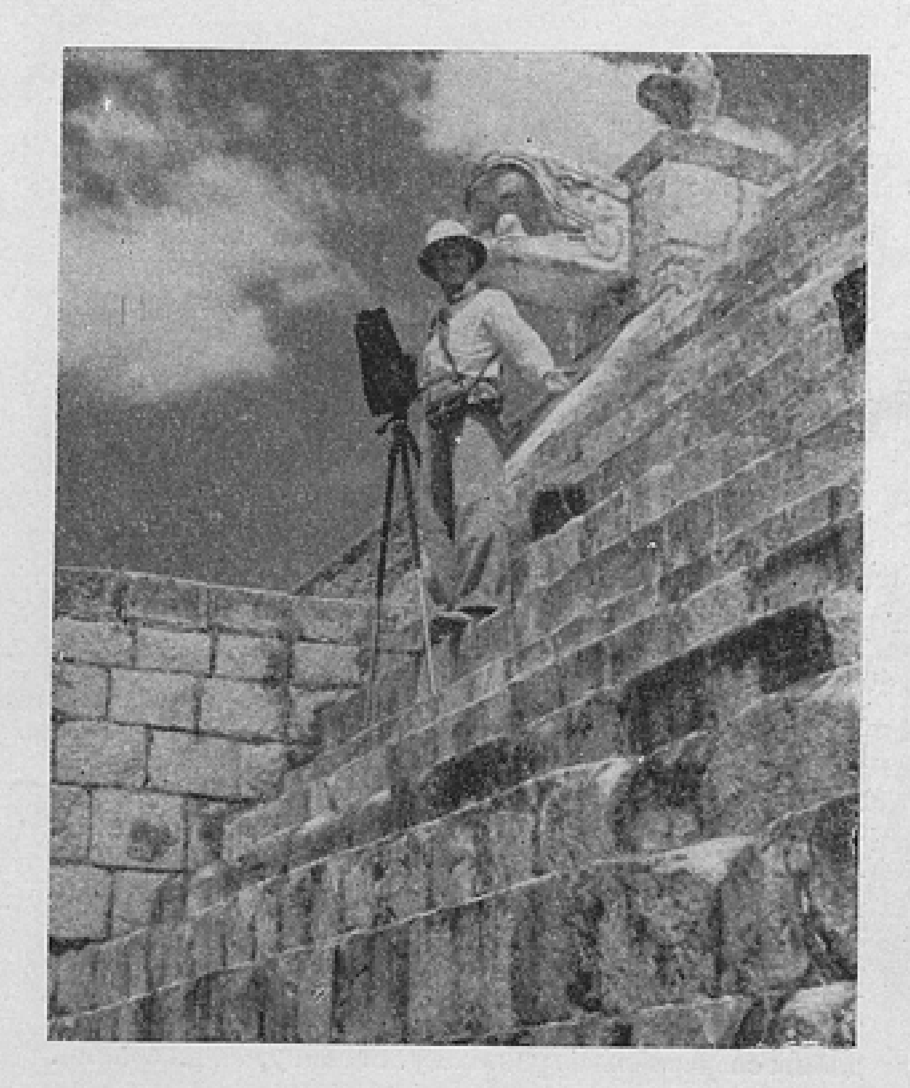
И мне кажется, что не кровь и песок кровожадного зрелища корриды, не пряная чувственность тропиков, не аскетизм самобичующих монахов, не пурпур и золото католицизма, не космическая вневременность ацтекских пирамид вплывали в мое сознание и чувства, наоборот — весь комплекс свойственных мне эмоций и черт здесь, вырастая из меня и разрастаясь безмерно, становился целой громадной страной с горами, лесами, соборами, людьми и плодами, зверьми и прибоями, стадами и армиями, расписными святителями и майоликой голубых куполов, ожерельями из золотых монет у девушек Теуантепека и игрою отражений в каналах Сочимилько.

Мой атеизм подобен атеизму Анатоля Франса — он неразрывен с обожанием видимых форм культа. И кажется, что здесь эта страсть моя вырастает малиновыми рощами кардинальских облачений, которые, как осень листву, золотит ризами кадильный дым высокой мессы. Они плодоносят аметистами крестов и тиар, чьи расколотые верхушки подобны сверхспелым гранатам, лопающимся на солнце.

Меня пьянит сухой аскетизм графики, четкость рисунка, истязающая беспощадность линии, с кровью вырванная из многокрасочного тела природы. Мне кажется, что графика родилась из образа веревок, которыми стянуты тела мучеников, из следов, которые наносят удары бича на белую поверхность тела, от свистящего лезвия меча, прежде чем оно коснется шеи осужденного.

Так плоский штрих прорезает иллюзию объема, так линия пробивается сквозь краску, так закономерность строя рассекает многообразный хаос форм.

Так неумолимым лезвием граней вырастают передо мною на закате тетраэдры пирамиды Луны и Солнца в Сан-Хуан Тетиуактана, грань белизны отрогов Попокатепетля, разрезающей голубое небо. Острый край листа магея на земле. Черное крыло орла-запилота, поедающего падаль. Черный силуэт францисканца в Пуэбло. Черный крест надгробия и черный сюртук лисенсиадо, приехавшего описывать поля разорившегося хасиендадо. Длинные черные тени тлагикерос, на закате с осликами бредущих домой, ведающих о том, что, к кому бы ни перешла хасиенда их хозяина, их судьба все равно одна и та же: жадными губами высасывать маслянистый сок из сердца жестокого кактуса. Сок будет бродить и станет отупляющей белой водкой — пульке. А сморщенная остроконечная звезда отдавшего свои соки магея будет истлевать в поле под лучами безжалостного солнца.



Мексика. На ступеньках храма Воинов, 1931 год

Так будет, иссохнув, обречен на тление он сам, из кого будут выпиты кровь и соки неизжитым феодальным укладом отношений батрака и помещика.

Так графическая строгость в Мексике воплощается как трагизмом содержания, так и строем ее облика.

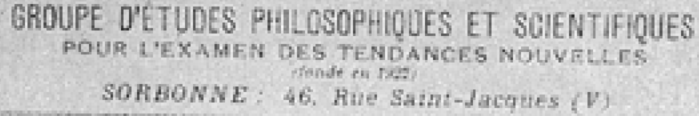
Фигура пеона — это сочетание белого прямоугольника рубахи, черной темноты изможденного лика и круглого контура соломенной шляпы — одновременно и символ трагедии и вместе с тем почти графическая формула. Так их видит несравненный график Хозе Гвадалупе Посада — духовный отец Диего Риверы и Сикейроса. Ороско и Пачеко, — ставя друг против друга пеона и черные округлые пятна горожан и убийц, генералов и монахинь. Контрастом черного и белого встает с его листовок социальный конфликт, который в другой стране, в другой нации, в иных широтах, в оттенках иной жестокости родил брейгелевские контрасты Толстых и Тонких *.

Но вот отсвистали бичи. На смену острой режущей боли наступает теплое отупение. Сухие штрихи ударов рассекли поверхность тела, как цветы, махровым маком раскрыли раны, и рубинами потекла кровь. И линия родила цвет.

Таким же парадоксом сочетания сухого безлистого стебля и пунцового цветка стоят на безводных отрогах скал вокруг Таско алые звезды цветов. Их зовут сангре ди торос — «кровь быков». И они кажутся такой же линией вспыхнувшей пятном краски, как вспыхивает фонтаном крови сверкающая линия следа шпаги матадора, вонзаясь в черное тело быка.

От острой жестокости шпоры, чарро, силуэта бывшего монастыря, обращенного в хасиенду после отделения церкви от государства, от копыт помещичьих лошадей, которыми дробили черепа полузарытых в песок пеонов, сползаешь к югу. Режущий зеленый парус листа магея с неумолимым острым наконечником, в который превращается засыхающая оконечность листа, распускается зелеными кудрями лиан. Здесь уже нет странных маленьких красных и удивительно жестоких птичек центрального плато. Они брезгают жуками в сыром виде. Им мало убить и съесть жучка или червяка. Убив его, они аккуратно насаживают его на иглу наконечника листа, и, только когда жучок будет иссушен палящими лучами солнца, снова прилетят и съедят свою жертву эти красные птички.

Здесь природа заботится о лени человека. Конечно, не для краскомаскировки расцветила она стан маленьких попугаев в желто-зеленые оттенки. А для того, чтобы наблюдающему глазу не надо было выходить за пределы зеленой гаммы, когда он лениво движется по нитям зеленых сетей листвы.



GROUPE D'ÉTUDES PHILOSOPHIQUES ET SCIENTIFIQUES
POUR L'EXAMEN DES TENDANCES NOUVELLES
(fondé en 1922)
SORBONNE : 46, Rue Saint-Jacques (V)

SECTION CINÉMATOGRAPHIQUE

Le Groupe d'Études Philosophiques et Scientifiques pour l'Examen des Tendances Nouvelles a l'honneur d'inviter (*) M.__________

à la Conférence de M. S. M. EISENSTEIN

LES PRINCIPES DU NOUVEAU FILM RUSSE

(avec projection du dernier film de l'auteur)

Le Lundi 17 Février 1930, à 21 heures,

Amphithéâtre Descartes, 17, rue de la Sorbonne.

(*) CETTE INVITATION, STRICTEMENT PERSONNELLE, DEVRA ÊTRE PRÉSENTÉE A L'ENTRÉE, PORTANT LE NOM DU TITULAIRE (*)

Programme des Réunions suivantes : [illegible]

Пригласительный билет на доклад С. Эйзенштейна в Сорбонне 17/II 1930 года

* Речь идет о голландском живописце XVI века Питере Брейгеле Старшем и его аллегорически-гротесковых картинах.

Зеленые кудри лиан тянутся километрами. Дышать нечем. Легкие не режет горячий мужественный сухой зной пустыни. Горячие объятия тропиков влажны. Здесь весь мир погружается в болотистое горячее лоно, поверхность подернута слоем кипящей желто-зеленой тины.

●

За все годы пребывания за границей мы были всегда частицей Союза, и именно Союза, будь то в золоченом картоне Голливуда или в магеевых плантациях Мексики.

Ни мы никогда не давали окружению это забыть, ни окружение... нам. Враждебность, аресты, отсидки на границах, попытки выставить нас из страны (например, скандал в Париже после доклада в Сорбонне *) и, с другой стороны, сплоченная и активная дружба со всем, что есть передового и прогрессивного,— все всегда сводилось на ту идеологическую позицию, которую мы представляли достаточно бескомпромиссно и с открытым забралом. Шеф «Парамаунта» Джесси Л. Ласки недаром именовал нашу группу «советским посольством в Голливуде».

Интерес, любопытство и чувство симпатии к Союзу распространены колоссально и захватывают от льежского рабочего Владлена (имя отнюдь не фламандское, как я подумал при первой встрече, а составное из Владимир и Ленин) до господина Шнейдера, разорившегося сейчас на резиновом деле, регулярно ходившего к нам через Рио Гранде (границу между Штатами и Мексикой) за справками о Союзе и въезде в него, пока нас не впускали в Штаты и от времени до времени заставляли под присягой давать о себе всяческие сведения. Правда, мотивы разные: если интерес льежского рабочего к Союзу очевиден, то к концу пятой недели всплыл и мотив мистера Шнейдера устами миссис (миссис пишет для женских журналов и носится с мыслью, что коммунизм «по существу» уже не так далек от учения... Христова). Мотив прост и привит многими, многими Шнейдерами, из своих финансовых катастроф глядящих на Союз: «У вас уже революция... была. А нам еще придется ее переживать...».

Если Германия, утопающая в знаменах с гитлеровской свастикой, [где] и грудные даже младенцы обучены кричать «хайль Гитлер», производит глубоко трагическое впечатление, то Штаты скорее производят впечатление полнейшей растерянности — с таким поголовным крахом американцы сталкиваются впервые. Их лозунг — «В боге мы уверены» — на всех монетах от двадцати пяти центов. База надежная, но неизбежно скатывающая к чертям всякую уверенность во всем, как только она начинает шататься. Ощущение этой полнейшей беспочвенности и растерянности сквозит во всех лицах. Катастрофическое положение все растет. Мы знаем, каким сопротивлением всякой организационной революционной работе в среде американского рабочего была система кредитного благополучия, предоставлявшегося ему хозяином предприятия: домик, садик, машина.

Уже на пароходе «Европа» между Нью-Йорком и Бременом дошли до меня данные о том, что и по этому консервативному крылу более обеспеченных прошел такой же удар.

Крупная победа демократической Франции.

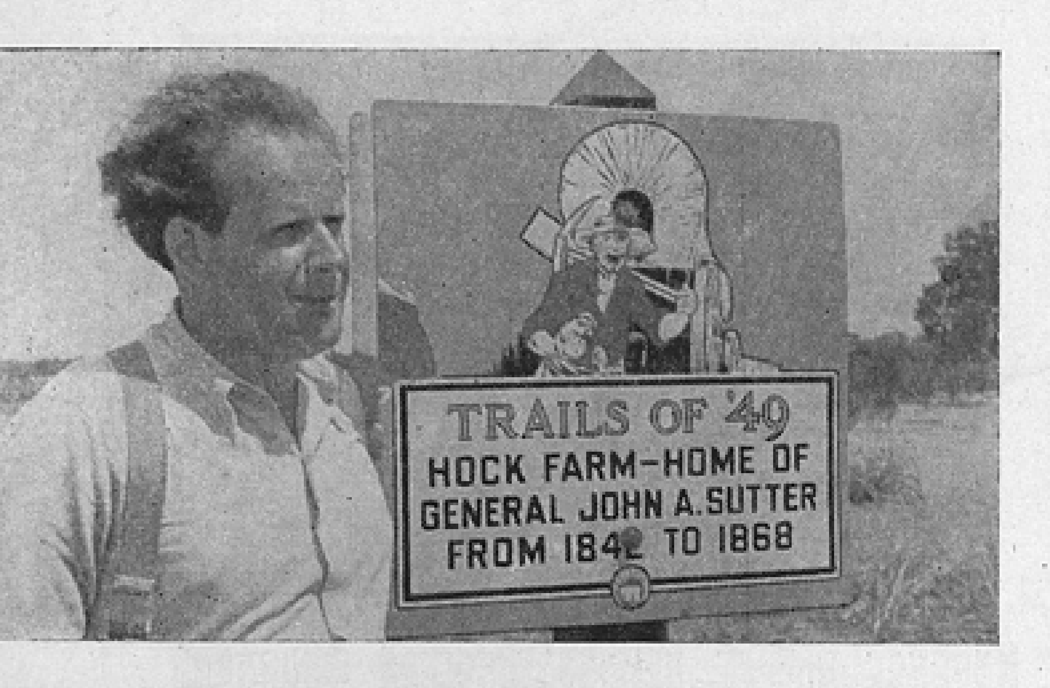
Рис. Бор. Ефимова.

ВЫСЫЛКА КИНОРЕЖИССЕРА ЭЙЗЕНШТЕЙНА ИЗ ПАРИЖА.

Газетный рисунок 1930 года, «Известия»

---

* В 1929 году Эйзенштейн выступил с докладом о советском кино в Париже в Сорбоннском университете, после чего он был выслан из Франции.



«Ферма генерала Зуттера, где впервые открыли золото»

С большими трудностями, будучи допущенным «сверху» в третий класс «Европы», чтобы сделать доклад делегациям американских рабочих, ехавших к 1 мая в Москву, я «в обмен» узнал, что в Детройте, например, за последнее время почти все собственные дома рабочих пущены с молотка — жильцы выкидываются на улицу, — хоть покупать некому. Это похоже на популярный анекдот. «Говорит американский оптимист: «Через полгода мы все будем просить милостыню...» На что отвечает пессимист: «У... кого?»

Так или иначе, при жалованье, срезанном от 10% до 35%, не хватает денег на оплату все возрастающих налогов на недвижимость. Недовыплаченный кредит по той же причине покрывать нечем.

Сохранение неизменной советской экстерриториальности в одинаковой мере, я думаю, сдерживало нас от закатывания в идейный маразм Голливуда и дало возможность правильно понять и показать, как нам кажется, Мексику в центральной ее проблеме: порабощения мексиканского индио (так он называется в отличие от краснокожего индейца САСШ и индуса Индии) через испанское покорение и католическую церковь.

Интересно в разрешении этой темы о «пеонизации» (пеон — примерно то, что мы называем — батрак) то, что этапы, исторически последовательные по времени, в Мексике оказываются пространственно рядом лежащими в одной и той же эпохе! Оахака живет в своих тропиках, как в счастливые предколумбовы дни (Колумб, известный по яйцу и открытию Америки); пышные католические фиесты в стрельбе, фейерверках, бумажных цветах, крови боев быков и самоистязаниях кающихся, неизменно в народных пантомимах представляют все ту же трагедию внедрения «огнем и мечом» креста и феодала под беззаботные пальмы. Безграничные поля магея за тяжелыми стенами барских хором — хасиенд, в большинстве это — бывшие католические монастыри, отнятые у попов в пору освобождения Мексики от Испании и ставшие центрами крупного землевладения и по сей день еще красующиеся во всей своей феодальной зверскости и жестокости.

Конечно, бесконечная революция, начавшаяся с 1910 года, несколько изменила взаимоотношения, дошедшие до совершенного кошмара в дни диктатуры Порфирио Диаса, но вся центральная Мексика так и дышит далеко не изжитой феодальщиной, несмотря на отдельные вспышки «аграризма».

Наконец, в Мексико-Сити начинают строить большие индустриальные сооружения, растут предприятия, и любопытно наблюдать там тот же профиль индио, сошедший с барельефа «четырехтысячелетних пирамид» в индустриальном окружении, — новый барельеф глубоко значимый — первый шаг к пролетаризации мексиканских масс!

...На последнем перегоне в Нью-Йорке и в Берлине нас с Тиссэ спрашивали, откуда у нас такой жизнерадостный и «счастливый» вид. Я думаю, это не более как контраст между их собственной паникой и твердой уверенностью [в наших] путях, [в том], за что мы все деремся, убежденной уверенностью, одинаковой и в наших глазах и в каждом лице по эту сторону границы, начиная с красноармейца у арки с «Приветом трудящимся», [с уверенностью], столь отличной от истерзанной задерганности тех, кто [находится] по ту сторону Столбцов.

●

Я необычайно остро вижу перед собою то, о чем я читаю, или то, что приходит мне в голову.

Здесь сочетается, вероятно, очень большой запас зрительных впечатлений, острая зрительная память с большой тренировкой на «day dreaming»*, когда заставляешь перед глазами, словно киноленту, пробегать в зрительных образах то, о чем думаешь, или то, о чем вспоминаешь.

Даже сейчас, когда я пишу, я, по существу, почти что «обвожу» рукой как бы контуры рисунков того, что непрерывной лентой зрительных образов и событий проходит передо мною.

Эти острозрительные, прежде всего, впечатления до боли интенсивно просятся на воспроизведение.

Когда-то единственным средством, и объектом и субъектом подобной «репродукции», был я сам. Сейчас у меня для этой цели бывает добрых три тысячи подручных «человеко-единиц», разведенные городские мосты, эскадры, табуны и пожары.

Но некоторый налет «общности» остается; мне

* Сны на яву *(англ.)*.

очень часто совершенно достаточно воссоздать тревожащий меня общезрительный, хотя не во всех деталях, образ, чтобы на этом успокоиться. Это во многом определяет, конечно, особую зрительную интенсивность моих мизансцен или кадра.

Но часто это же служит барьером для других выразительных элементов, не успевающих попасть в столь же интенсивную творческую магистраль, как та, которой подчиняется зрительная сторона моих opus'ов.

Музыка — особенно Прокофьева и Вагнера — входит под знаком этой номенклатуры тоже в зрительный раздел — или правильнее назвать его «чувственным»?

Недаром же я столько расходую чернил на бумаге и вдохновения на пленке в поисках путей установления соизмеримости изображения и звука.

●

Если бы я был сторонним исследователем, я бы о себе сказал: этот автор кажется раз и навсегда ушибленным одной идеей, одной темой, одним сюжетом.

И все, что он задумывал и делал,— это не только внутри отдельных фильмов, но и сквозь все его замыслы и фильмы — всегда и везде одно и то же.

Автор пользует разные эпохи (XIII, XVI, или XX век), разные страны и народы (Россию, Мексику, Узбекистан, Америку), разные общественные движения и процессы внутри сдвига в отдельных социальных формах, почти неизменно как сменяющиеся личины одного и того же лика. Лик этот состоит в воплощении конечной идеи достижения единства.

На русском революционном и социалистическом материале эта проблема единения национально-патриотического («Александр Невский»), государственного («Иван Грозный»), коллективно-массового («Броненосец «Потемкин»), социалистически-хозяйственного (колхозная тема «Старого и нового»), коммунистического («Ферганский канал»).

На почве иностранной это либо та же тема, видоизмененная в соответствующих национальных аспектах, либо теневая и непременно трагически окрашенная обратная сторона все той же темы, оттеняющая позитивную тему всего «опуса» совершенно так же, как, например, основная «светлая» патриотическая тема «Невского» оттеняется мрачными эпизодами расправы немцев над Псковом, стоящим за единство Руси.

Таковы трагедии индивидуализма, запланированные во время нашего западного турне,— «Американская трагедия», «Золото Зуттера» (рай первобытной патриархальной Калифорнии, разрушаемой проклятием золота, совершенно в морально-этической системе самого генерала Зуттера — против-

С. Эйзенштейн в Нью-Йорке. 1930 год

С. Эйзенштейн и А. Довженко. Фото Андрея Фролова. 1934 год

ника золота), «Черное величество» (о гаитянском герое освободительных революционных боев рабов-гаитянцев против колонизаторов-французов — сподвижнике Туссена Лувертюра, ставшем императором гаитянским Анри Кристофом, погибающим через индивидуалистический отрыв от своего народа).

«Ферганский канал» — снова гимн коллективистическому единению в социалистическом труде, единственно способному обуздать силы природы — воду и пески (которым дали волю человеческие распри среднеазиатских войн Тамерлана, с распадом чьего государства начинается торжество пустыни) и свергнуть иго порабощенности природой, под которой томились народы Азии одновременно с порабощенностью царской Россией.

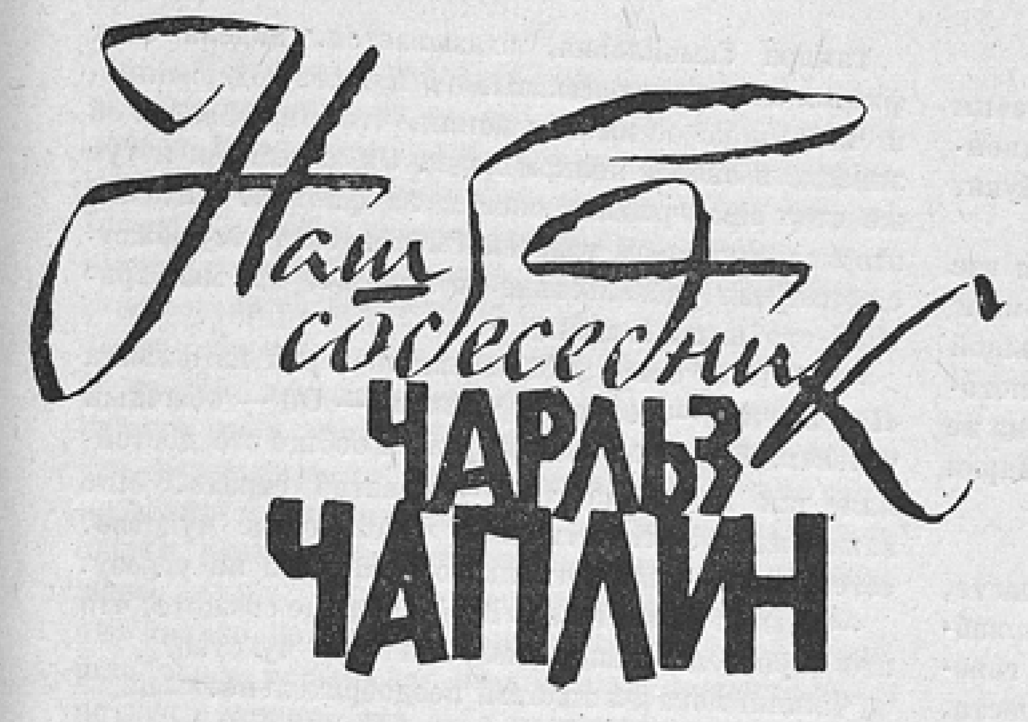
Наконец, «Que viva Mexico!» — эта история смен культуры, данная не по вертикали — в годах и столетиях,— а по горизонтали — в порядке географического сожительства разнообразнейших стадий культуры — рядом, чем так удивительна Мексика, знающая провинции господства матриархата (Техуантепек) рядом с провинциями почти достигнутого в революции десятых годов коммунизма (Юкатан, программа Сапаты и т. д.). И она имела центральным эпизодом идею национального единения, исторически — в объединенном вступлении в столицу Мексико объединенных сил северянина Вильи и южанина Эмилиано Сапаты, а сюжетно — фигуру мексиканской женщины — солдадеры, переходящей с той же заботой о мужчине из группы в группу враждующих между собою мексиканских войск, раздираемых противоречиями гражданской войны. Она как бы воплощает физически образ единой национально-объединенной Мексики, противостоящей международным интригам, старающимся расчленить народ и натравить разъединенные его части друг на друга...

•

Мало кто в своем творчестве столько обязан Коммунистической партии, как я сам. Начать с того, что Октябрьская революция коренным образом перевернула и личную мою биографию. Войдя студентом-инженером в гражданскую войну, я из Красной Армии пришел в театр художником и режиссером. Первой работой моей кисти были росписи агитпоездов под Двинском в 1920 году.

Не меньшим обязан я партии в отношении метода, которым я реализую свою творческую и мыслительную работу. Гениальность партийной философии диалектического материализма, к полному овладению которой неустанно стремишься, — это помимо полного охвата и осознания действительности еще и залог полного овладения всеми тайнами творчества и подлинного мастерства в области искусства.

И, наконец, гигантские достижения и энтузиазм самого процесса социалистического строительства дают ту неслыханную зарядку творческой энергии и энтузиазма, о которой могут только мечтать творческие работники других эпох и других стран.



Самолет следовал из Сингапура в Джакарту. Пассажиры, советские туристы — их было десять человек, — узнали, что в одной из кабин находится Чарльз Чаплин.

О том, как завязалось знакомство с Чаплином, о глубокосодержательном и искреннем разговоре с ним туристка Нинель Ивановна Маслова рассказывает с этих записках.

В них верно подмечены черты Чаплина. Большой художник старого мира, испытывающий громадный интерес к миру новому, не все в нем понимающий и принимающий, но преданный мечте о счастье всех людей на земле, — таким выглядит в записках Н. И. Масловой гениальный художник экрана Чарльз Чаплин.

— Ну вот, докладываю вам,— сказал доцент Константин Васильевич Егоров,— в одном самолете с нами летит всемирно известный актер и кинорежиссер Чарли Чаплин!

— Ну да. Кроме того, летит Джина Лоллобриджида из Москвы в Рим через Джакарту. И прочие кинозвезды,— ответил кто-то иронически.

— Не хотите, не верьте.

Константин Васильевич показал мне утреннюю сингапурскую газету. На первой странице был напечатан большой портрет Чаплина, а подпись сообщала, что он путешествует с женой, двумя детьми, другом и двумя секретарями. К. В. Егоров каким-то непонятным образом всегда и обо всем узнавал раньше нас всех.

Конечно, нам захотелось встретиться с Чаплином. Мы стали было придумывать какой-нибудь повод для знакомства, но кончили тем, что просто попросили стюардессу передать Чаплину, что советские туристы, которые летят с ним в одном самолете, хотели бы с ним поговорить. Стюардесса скоро вернулась и сказала, что Чаплин нас ждет.

Мы прошли в кабину первого класса, где кроме Чаплина с семьей и спутниками никого не было.

Я немного волновалась, и у всех у нас, наверно, был слишком торжественный вид. Я с детства привыкла думать о нем, как о легенде. И вдруг— такой случай. Каким же он окажется в жизни?

Нам навстречу немного приподнялся из кресла, протянув руку, седой Чаплин. Узнать его можно сразу. Или мне это только показалось — ведь его не с кем было спутать в этой кабине. Мы все поздоровались с ним за руку, и он по-домашнему представил нам свою жену, свою дочь и сына. И каждому новому члену нашей туристской группы, входившему в кабину, он обязательно представлял членов семьи.

Мы расселись — кто прямо на коврике, кто в пустых креслах — и начали разговаривать.

— Куда вы сейчас направляетесь? — спросила врач-хирург Тамара Самойловна Белова. Чаплин подумал немножко, потом обернулся к жене:

— Куда мы летим?

— В Джакарту,— сказала она без улыбки,

Он улыбнулся и повторил для нас:

— В Джакарту. А вы куда летите?

— Мы летим в Австралию и Новую Зеландию. Как туристы от общества «СССР — Австралия».

Он очень серьезно сказал:

— Это хорошо. Это очень важно, что именно в Австралию. Знаете, там много предрассудков в отношении к СССР.

— Мы слышали об этом. Будем встречаться чаще друг с другом — и предрассудки постепенно будут исчезать.

— Я в это верю. Очень хорошо, что туда едут обыкновенные туристы. Люди в конце концов всегда могут понять друг друга, если им никто не мешает. А личное знакомство — всегда большое дело.

Он почувствовал нашу скованность в начале разговора и стал говорить сам:

— У меня, например, было иное мнение о современной японской культуре до последнего времени. Я сейчас еду оттуда.

— Какое у вас теперь мнение?

— Слишком много кока-колы. И того, что с этим связано. Лучшее у них — это, конечно, традиционная старая культура. Например, театр Кабуки, который выступает у вас в Москве.

— А когда вы приедете в Москву? У нас бы вас очень хорошо приняли. Вас многие любят и помнят ваши фильмы. У нас сейчас пользуется большой популярностью пьеса Арбузова «Иркутская история», в ней, например, есть такая реплика: «Она не верит, что на свете в самом деле существует Чарли Чаплин».

Чаплин рассмеялся и сказал жене:

— Ты слышишь? Очень смешная реплика. Знаете, я бы хотел приехать к вам, но я очень не люблю паблисити, не люблю шумных встреч, на которых говорят милые глупости. Я уже вышел из того возраста, когда нужно быть дипломатом. Если бы я мог приехать к вам как частное лицо, инкогнито, я бы приехал сразу же. Мне очень интересно посмотреть своими глазами на то, что у вас происходит. Очень интересно! У меня ведь много друзей среди коммунистов. Например, немецкий композитор Ганс Эйслер. Я его очень люблю. А вот в США в прессе об этом поднимали шумиху: Чаплин любит коммунистов.

Он помолчал немного.

— Меня часто изображают антиамериканцем. Но это неправильно. Американцы — народ хороший. Я только не люблю этого стремления указывать тебе, кого надо любить и кого нельзя. Я не спрашиваю у своего друга, кто он — коммунист или нет. Я с ним дружу, потому что мне с ним интересно, потому что он мне нравится, потому что я могу прийти к нему и о многом с ним говорить. Понимаете? И в Советском Союзе у меня есть знакомые — я вот помню Александрова, Тиссэ.

— А вы видели какие-нибудь современные советские фильмы?

— Я недавно видел ваш фильм «Баллада о солдате».

— Понравился вам этот фильм?

— Да. Очень трогательный фильм, человечный.

— Вы не видели какие-нибудь другие фильмы Чухрая?

Он покачал головой.

— Нет, не видел. Но этот фильм — очень волнующий. Особенно, знаете, эти первые кадры фильма, когда испуганный парнишка убегает от танка, а танк идет за ним — очень хорошо. Это — абсолютная неправда, но это абсолютное искусство.

— Неправда, то есть неправдоподобно, что танк его сразу же не догнал?

— Ну, конечно. А фильм — очень, очень трогательный. У меня тоже есть антивоенный фильм — «На плечо!»

Тамара Самойловна, оказывается, видела этот фильм. Она стала рассказывать нам его содержание, и Чаплин по ее жестам понял, что она говорит об эпизоде в окопе, полном воды. Он засмеялся и тут же стал проигрывать сценки из фильма. Он делал это с таким живым увлечением и вкусом, что, кажется, получал удовольствие не меньше, чем мы, зрители его импровизации.

— Я тоже очень люблю своего героя из фильма «На плечо!» — говорил Чаплин. — Он — обычный человек. Не очень-то храбрый. Вообще это достойная для искусства тема — чувство страха. Мне кажется, это естественное человеческое чувство, естественная реакция живого организма на угрозу.

— Может быть, и так. Но вы ведь не скажете, что это привлекательное человеческое чувство?

Чаплин покачал головой неодобрительно.

— Этому нас с вами научили, что такое чувство непривлекательно. Это естественное чувство, не надо бояться того, что естественно. Это нам долго втолковывали, что чувство страха — стыдное чувство.

— Интересно, как вы относитесь к Хемингуэю?

— Не люблю. Знаете, это очень просто — выпяченная грудь, ковбойство. Это ничего не решает.

— Вам ничего у него не нравится? Вы считаете, что у него плохие книги?

— Нет, я понимаю, что он— талантливый художник. Но мне все это,— Чаплин вдруг приосанился, протянул вперед руки, словно сидя в седле и держа под уздцы норовистую лошадь, и на лице его появилось выражение заученной мужественности,— мне это не нравится. Ничего не решает! Вообще, по-моему, когда говоришь об искусстве, нельзя говорить: это плохо или хорошо. Можно сказать —мне это нравится или не нравится, это мое или не мое. Вот Хемингуэй — это не мое.

По тому, как Чаплин говорил, чувствовалось, что он говорит о том, что считает важным, что ему очень близко.

— В жизни много злого, темного, и современный человек должен отдавать себе в этом отчет. Нельзя быть простаком, нужно быть хитрым, идти на какие-то компромиссы в жизни. Да, нужно быть хитрым в нашем мире. Как-то ко мне обратился один корреспондент (вообще-то я не люблю корреспондентов) и стал задавать разные «журналистские» вопросы. А я был в ироническом настроении. Я, знаете, часто иронизирую...

Он посмотрел на нас всех. Мне кажется, ему хотелось, чтобы его правильно поняли. Он старался облегчить нам понимание, потому что знал — то, что он собирался сказать, нам могло не понравиться. Казалось, он хотел, чтобы мы верно поняли особенно одно: в том, что он произносит, еще не вся его правда, хоть он и говорит то, во что верит.

— ...Я сказал журналисту, что бедность меня ничему не научила; всему, что я узнал, меня научили деньги. Можно идти на компромиссы в жизни, но не в искусстве. В искусстве я никогда не шел на компромиссы. Я всегда говорил именно то, именно так и именно столько, как я хотел, как я задумал. В искусстве нельзя говорить не до конца. И то, что у меня были деньги, позволило мне это осуществить. Я считаю деньги своего рода формой защиты от нашего мира, защитой в нем моей самостоятельности, независимости. Вот потому что я не шел на компромиссы в искусстве, поэтому оно могло нравиться людям. Волновать может только правда... Если она — через сердце. Если у моих фильмов был успех — это только потому, что они выражали то, что прошло через мое сердце. Ведь мыслью можно примириться с чем-то, что тебе не нравится, но не чувством! Я по натуре не конформист и, наверно, поэтому никогда не мог ужиться ни с каким правительством и государством.

— Вы говорите, что в жизни много злого, темного. Но ведь против этого нужно бороться. Хитрость не поможет.

— Сначала надо понять причины появления этого темного, дьявольского.

— Конечно, ну а потом? Как вы думаете, почему Гитлер пришел к власти в Германии?

— Я об этом часто думал и теперь думаю. Гитлер — это был человек, который говорил не колеблясь и не сомневаясь, и этим привлек к себе каких-то уставших людей.

— А как бороться с фашизмом? Хитростью?

Он ответил уклончиво:

— Есть разные пути и средства борьбы с фашизмом. Вот я, например, боролся фильмом «Диктатор». Вы его видели?

— Нет,— сказала я.

— Я никогда, между прочим, не мог понять, почему у вас этот фильм не показывали.

Т. С. Белова видела и этот фильм в Канаде, и она сказала:

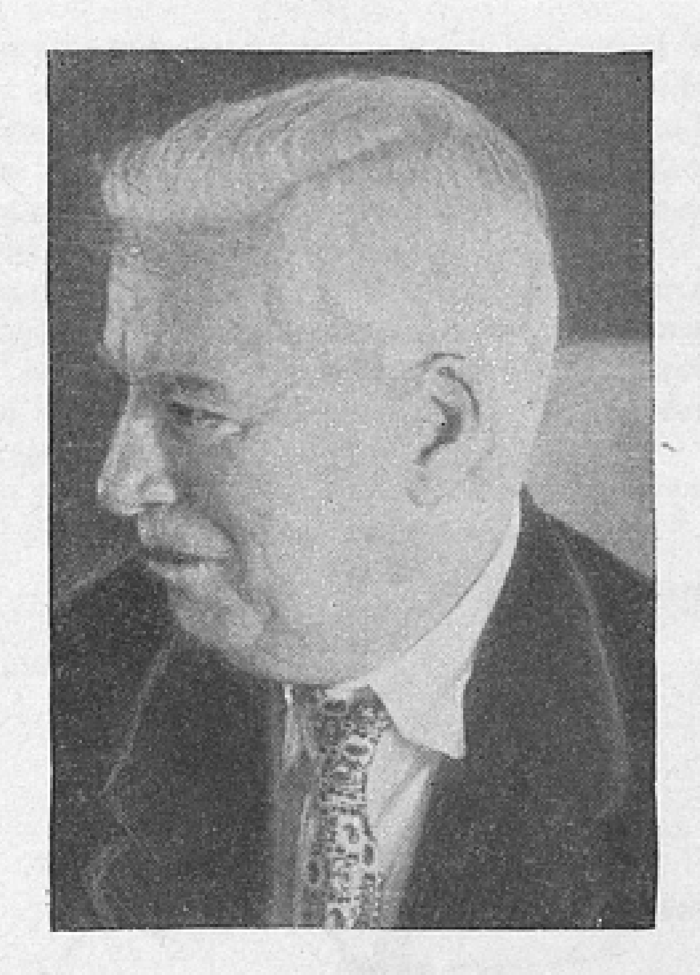
— Но как раз после вашего фильма и хочется уничтожать фашистов!

— У каждого свой вывод. Вообще, мне кажется, человек должен делать только то, что ему нравится.

— Но если бы люди не убивали фашистов — конечно, они бы предпочли, скажем, строить, а не убивать,—неизвестно, что было бы с современным миром.

Чаплин покачал головой и ничего не возразил, потом повторил:

— Есть разные пути и способы борьбы. Я ненавижу жертвы, самую идею жертвы. Если, например, Кеннеди скажет, что для того, чтобы удержать то и то, нужно, чтобы погибло пять тысяч человек,— меня это не убедит, и я не пущу своего сына. Жертва!



Чарльз Чаплин, июль 1961 г.

Но чем жертвовать? Ведь жизнь у меня одна, не две. Моя жизнь дорога, во всяком случае — для меня.

Я подумала: может быть, он не знает дела, идей, ради которых люди могли жертвовать самой своею жизнью! Все-таки он человек другого мира.

— Что же касается вопросов человеческой морали, норм поведения,— продолжал Чаплин,— то, знаете, мораль — это понятие отчасти географическое. Вот вы побывали в Индии. Вы ведь заметили разницу, почувствовали, что то, что может быть естественным для вас, покажется совсем неестественным в Индии. Верно?

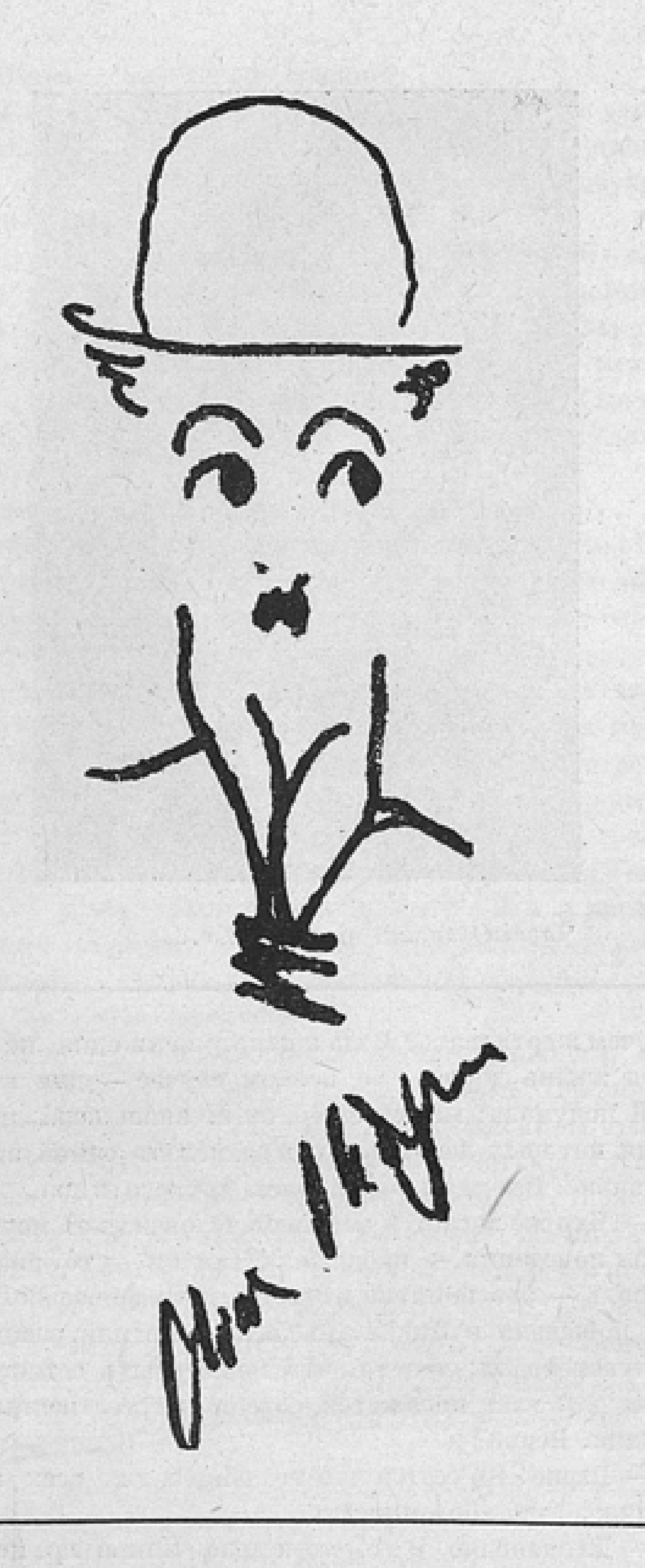
— Верно. Но есть и что-то общее для всех или, точнее, для большинства.

— Да, конечно. В том-то и дело. Например, искусство.

Он вдруг улыбнулся очень хитро и сказал:

— Я встречался с Нижинским*. Он как-то пришел ко мне, и я стал его смешить. Мне очень хотелось ему понравиться, я комиковал изо всех сил. Вы знаете,— заметил Чаплин лукаво,— я очень люблю смешить. Ну вот я и старался. А он сидел в течение всего вечера вот так,— Чаплин скрестил руки, нагнул голову и насупил брови, —и ни разу даже не улыбнулся, не то что рассмеялся. В конце вечера он подошел ко мне и, пожимая мне руку, сказал: «Спа-

* Нижинский В. Ф. (1890—1950) — в прошлом участник сезонов Русского балета в Париже, танцовщик и балетмейстер. — *Ред.*



сибо. Я чудесно провел время. Вы мне позволите прийти завтра опять?»

Во время нашего разговора лицо Чаплина все время было в движении, каждую минуту у него, казалось, были новые глаза, новые морщины, новое выражение, и — если это могло бы быть — новый нос и рот. У нас в группе был художник Л. Владимирский, который повсюду очень быстро зарисовывал людей — получалось хорошее портретное сходство, он даже мог уловить какую-нибудь специфическую деталь, но характера, существа личности, конечно, в этих портретах не было. Да, по-видимому, и не могло быть за такие короткие минуты рисования. Он очень хотел нарисовать Чаплина, и мы, конечно, тоже хотели этого. Он старался все эти полтора-два часа, пока мы разговаривали, но Чаплина нарисовать так и не смог. Зато очень быстро и легко зарисовал его миловидную дочь, которая, оказывается мечтает приехать в Москву, потому что очень хочет стать балериной. Но отец против того, чтобы она стала балериной.

— Почему? — удивились мы.

В ответ он только грозно насупился — в сторону дочери.

— Конечно, балет— это очень большое искусство. Особенно ваш балет,— сказал Чаплин.

— Вы видели Уланову?

— Нет, к сожалению, так и не видел. Я ее видел только в фильме. Кажется, в «Ромео и Джульетте» , но это очень мало.

— Жаль, потому что Уланова — это настоящее искусство. Потрясение. Люди плачут на балете. А в фильме этого нет. Там нет цельности ее движений, всего ее облика. Наверно, не смогли ее снять, не нашли, как это сделать.

—Да, да. Я считаю, что кино еще не овладело балетом, то есть еще не нашло пути, подхода к тому, чтобы снимать его на пленку. Я тоже экспериментировал в этом — сделал свой фильм-балет. И считаю его в целом неудачей, хотя кое-что и удалось. В кино точка съемки — это психология. Снимешь снизу — одно (и он показал осанкой величественность), снимешь сверху — совсем другое. Да, современное кино еще не нашло формы, нужной для съемки балета.

Время в разговоре протекало очень быстро, мы провели в беседе весь путь от Сингапура до Джакарты. Я несколько раз (мне выпало быть переводчицей) спрашивала Чаплина — не устал ли он от беседы, но он только качал головой и продолжал говорить.

В самом начале нашей встречи мы спросили у него, как полагается, о его творческих планах. Чаплин ответил, что он недавно закончил свои мемуары, устал и пока суеверно избегает думать о чем-либо определенном и путешествует, чтобы отдохнуть. Он говорил все время увлеченно и горячо. Жена совсем не участвовала в разговоре, только раз вынула из кармана блокнот и что-то записала. Девочка слушала весь разговор и, вполне очевидно, наслаждалась фотографиями артистов советского балета, которые мы ей подарили.

Самолет пошел на посадку, нужно было кончать разговор. Чаплин посмотрел на портрет своей дочери, сделанный нашим художником, обещающе улыбнулся, взял из его рук блокнот и быстро, несколькими штрихами, нарисовал вверху слева свой автопортрет — знакомого всему миру Чарли в котелке, потом приписал «Старый Чаплин» и провел стрелку, указывающую на его дочь. По

нашей просьбе он написал нам по нескольку слов на память, и мы договорились сфотографироваться все вместе, когда приземлимся, возле самолета. В самом конце беседы в кабину явился К. В. Егоров, он подошел к Чаплину и попросил меня перевести:

— Я как-то читал, что вы любите все неожиданное.

— Да, да.

— Я думаю, что встреча с советскими туристами в воздухе вам понравится хотя бы потому, что была совершенно неожиданной.

Чаплин рассмеялся очень добро и закивал головой.

— Я всегда любил и сейчас люблю все неожиданное. И считаю, что самое хорошее всегда случается неожиданно.

— И чтобы отметить этот торжественный случай,— сказал Константин Васильевич,— я надел свои лучшие брюки.

— Благодарю вас, сэр,— быстро и с очень серьезным видом ответил Чаплин.— Я не только в своих лучших брюках, но и в своих самых лучших шлепанцах! — И он торжествующе потряс в воздухе указательным пальцем.

И засмеялся. И мы рассмеялись.

Говорить с ним было очень легко и приятно. В нем нет и тени самоуспокоенности или высокомерия. Он очень внимательный и добрый человек, не потерявший любопытства к разным людям и их мнениям. Он интересовался всеми подробностями наших занятий и профессий. Заставлял нас высказываться, а не просто слушать его. Не со всем, что он говорил, мы могли согласиться, о многом хотелось поговорить более подробно, но не было времени. Нам было интересно узнать, что думает он, а переубеждать в чем-то человека, которому за семьдесят, было бы, наверно, нелепо. То, что он немолод, видно и по морщинам на лице, и по выцветшим голубоватым глазам. А держится он хорошо — молодо. Он элегантен. Это — немного старомодное слово, но именно оно возникает при виде его собранной, подтянутой фигуры.

Мы вышли из самолета и решили дождаться Чаплина, чтобы сфотографироваться вместе, как было решено. Но куда там! Здесь уже теснилась большая толпа встречавших его людей. Как только Чаплин показался из самолета, раздались аплодисменты. К нему подскочили два человека и повели его куда-то, отделив от жены и детей. На лице у Чаплина возникло вялое, едва ли не брюзгливое выражение. Да, он явно не любит паблисити. Он прошел мимо приседающих и выбегающих вперед фоторепортеров с тем же выражением лица.

Но у меня в памяти осталось мягкое и подвижное лицо усталого человека с озорными глазами.

Н. МАСЛОВА

"Pleased to meet you, and have a good time"
Sincerely yours.
Charles Chaplin
July 29th. 61

Автограф Ч. Чаплина: «Мне было очень приятно с вами познакомиться и хорошо провести время.

Искренне Ваш Чарльз Чаплин

29 июля 1961 г.»

Дьердь ХАМОШ, Эрвин ДРТТЯН

Сегодняшний день венгерского киноискусства

Венгерский кинематогрф имеет шестидесятилетнюю историю. Однако, если мы будем искать следы этой истории в зарубежной кинолитературе, у нас сложится впечатление, что возраст венгерского киноискусства исчисляется лишь пятнадцатью годами. И это действительно так. За предыдущие сорок пять лет своего существования кинематограф вписал новую главу в историю развития венгерской кинопромышленности, но не оказал почти никакого влияния на историю венгерского искусства.

Тем не менее в начале нынешнего столетия, в период расцвета немого фильма, и особенно во время первой мировой войны молодой венгерский кинематограф был в некоторой степени местом средоточия радикальных и оппозиционных сил.

В 1919 году, в дни Венгерской советской республики, лучшие представители киноискусства объединились и встали на сторону венгерского рабочего класса, создав свою замечательную программу, которую они и осуществляли в течение шести месяцев.

Киноленты этого периода, к сожалению, уничтоженные во время хортистского режима, свидетельствовали о невиданном подъеме нашего киноискусства.

Пришедшая к власти контрреволюция безжалостно отомстила создателям «красных» фильмов и нанесла по «преступному» киноискусству удар, полностью парализовавший его.

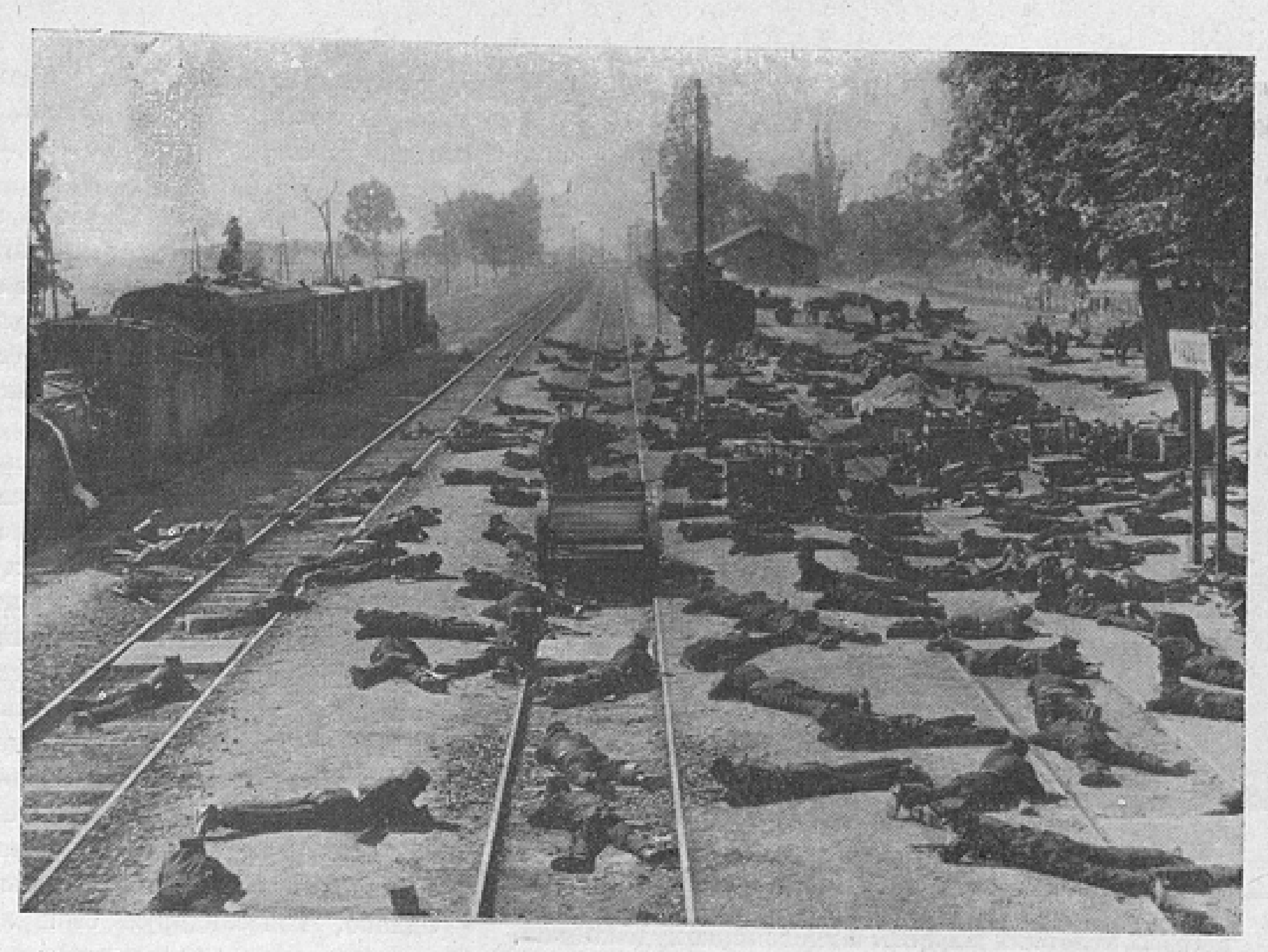
Многие мастера венгерского кино были вынуждены эмигрировать. Именно в этот период покидает родину Шандор Корда, переехавший сначала в Австрию, где он многое сделал для становления австрийского кинематографа, а позднее переселившийся в Англию и ставший пионером английского кино. Тогда же были вынуждены покинуть родину Михай Кертеш (Майкл Кертиц), ставший известным мастером американского кино. Пал Фейеш работал во французском и американском кинематографе. Был вынужден эмигрировать и один из крупнейших теоретиков кино Бела Балаш.

Даже если бы венгерское кинопроизводство и оказалось способным спустя некоторое время пополнить эту тяжелую потерю, вся политика хортистского режима в области культуры исключала возможность появления в стране подлинного киноискусства.

Представители старшего поколения помнят киномакулатуру, которая якобы отражала венгерский «национальный характер», фильмы, полные идиллий и слащавой романтики, экранные варианты самых дрянных оперсток XVII—XVIII столетий. В то время как венгерская литература, музыка и изобразительное искусство все же пытались сохранить живую связь с передовыми течениями мирового искусства, венгерское кино с ужасающей всеядностью копировало наихудшую продукцию Голливуда и УФА.

Резкий перелом в судьбе нашей кинематографии произошел после освобождения страны. Навсегда покончено с отношением к кино как к средству одурманивания или «развлечения» народа. В нем теперь видят прежде всего искусство, одно из важнейших орудий воспитания. Этот коренной поворот поставил перед освобожденным венгерским киноискусством огромные задачи самого различного характера.

В то время как перед другими искусствами политика в области социалистической культуры ставила задачу превращения богатого прогрессивными тра-



«39-я бригада»

дициями буржуазного искусства в искусство социалистическое, перед кинематографистами стояла и стоит задача создать социалистическое киноискусство.

Решению этой проблемы во многом способствовало наше знакомство с прогрессивными фильмами зарубежного кинематографа и прежде всего с классическими советскими фильмами. Венгерские кинематографисты, которые ранее были полностью изолированы от советского киноискусства, после Освобождения получили возможность познакомиться с творчеством Эйзенштейна, Пудовкина, Ромма, Донского и многих других советских режиссеров, с такими выдающимися произведениями, как «Броненосец «Потемкин», «Чапаев», «Мать», трилогия о Максиме, «Цирк», открывшими перед нами совершенно новый мир, новые перспективы.

Мы учились мастерству и у прогрессивных западных кинематографистов, но только классические творения советского киноискусства могли вдохновить освобожденный венгерский кинематограф на создание подлинно высокохудожественных фильмов, ибо только они могли служить достойным примером глубокого раскрытия жизни народа и показа действительности в ее революционном развитии.

Сразу же после Освобождения венгерский кинематограф зажил полнокровной жизнью. Еще до национализации кинопромышленности было создано несколько венгерских фильмов, получивших мировую известность,—например, антифашистский фильм «Где-то в Европе». В 1948 году в Венгрии была проведена национализация кинофабрик и студий. Это важнейшее мероприятие и появление фильма «Пядь земли» обозначили принципиальный поворот в судьбе венгерского кино. Оно вышло на широкую дорогу. Создаются многочисленные фильмы, ясные по идейному содержанию и простые по средствам художественного выражения: «Лудаш Мати» («Случай на ярмарке»), «Дерине» («Мечта актрисы»), «Странный брак», «Эркель», «Зов жизни» («За четырнадцать жизней»), «Лилиомфи», «Будапештская весна», «Особая примета», «Карусель», «Пропасть», «Господин профессор Ганнибал», «В солдатском мундире», «Два признания», «В полночь», «Железный цветок», «Анна Эйдеш», «Вчера», «39-я бригада», «Три этажа счастья». Вот далеко не полный список наиболее удачных фильмов, выпущенных до настоящего времени.

Мастера старшего поколения, понявшие веление времени, такие, как Келети, Бан, Гертлер и другие,

«Железный цветок»

в новых условиях выросли в настоящих художников. Их ряды пополнились талантливыми режиссерами молодого поколения; уже в наше время сформировался талант Золтана Фабри, Феликса Мариашши, Кароя Макка и других. Появилась целая плеяда совсем молодых мастеров кино, таких, как Михай Семеш и Янош Гершко. Сформировался отряд

«Вчера»

замечательных операторов, известных и за пределами страны: Барнабаш Хеди, Дьердь Иллеш, Иштван Пастор, Ференц Сечени и многие, многие другие.

Но мы согрешили бы против правды, если бы взялись утверждать, что путь венгерского кино был и остается прямым, свободным от ошибок и заблуждений. Прежде всего необходимо упомянуть о вреде, нанесенном венгерскому киноискусству схематизмом, а позднее теорией бесконфликтности, господствовавшей в начале 50-х годов.

После июньского постановления ЦК партии (1953 г.) наше киноискусство начало освобождаться от вредного влияния схематизма, но подъем был остановлен развитием ревизионистских идей, а несколько позже — контрреволюционным мятежом 1956 года. На смену схематизму, бесконфликтности и лакировке действительности в киноискусстве появилась тенденция чернить нашу действительность, преуменьшать или вовсе отрицать достижения социалистического строительства. Стали ощущаться мелкобуржуазные настроения. Все это не могло не отразиться как на идейных, так и на художественных достоинствах венгерских фильмов того периода.

Однако, консолидируя свои лучшие, наиболее передовые силы, киноискусство Венгрии начало эффективную борьбу против враждебных, чуждых социалистической культуре течений и настроений. Процесс этот значительно ускорился после опубликования в августе 1958 года тезисов партии по вопросам политики в области культуры.

Сейчас достаточно бросить даже беглый взгляд на тематический перечень венгерских фильмов, чтобы заметить, что «белых пятен» в нем становится все меньше и меньше. Вышли неплохие фильмы, рассказывающие о героической борьбе венгерского рабочего класса, об исторических днях Венгерской советской республики, о самоотверженной борьбе коммунистов в подполье, об освобождении страны и т. п. Героями фильмов на современные темы стали простые трудящиеся люди из рабочих, крестьянства и интеллигенции.

Но, как нам кажется, и сегодня графа «Необходимо сделать» далеко еще не исчерпана. И прежде всего самый главный ее пункт — создание фильмов, с большой художественной силой отображающих события сегодняшнего дня. В связи с этой задачей нам бы хотелось коснуться ряда художественных проблем, не решенных нашей кинематографией и по сей день.

В дискуссиях о венгерском кино сами создатели фильмов часто высказывают мысль о том, что сравнение венгерских фильмов с заграничными не так уж невыгодно для первых. Будем объективны, говорят эти товарищи, венгерское кинопроизводство

при своих скромных возможностях выпускает ежегодно двенадцать-четырнадцать фильмов,— разве это плохо?

Венгерскому киноискусству действительно нечего «стыдиться», если сравнивать средние статистические данные. Но если мы задумаемся над тем, что советское кинопроизводство при наличии большого количества посредственных фильмов ежегодно создает такие замечательные фильмы, как «Летят журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате», а итальянские кинематографисты, несмотря на огромную массу низкопробных коммерческих фильмов, дали зрителю «Сладкую жизнь», «Рокко и его братья», «Капо», японские, польские, французские, чешские и шведские кинематографисты регулярно показывают фильмы, пользующиеся большой популярностью на мировом кинорынке,— короче говоря, если мы будем ориентироваться на произведения большого искусства, то мы не сможем констатировать, что довольны своими достижениями.

Для строгой критики мерилом художественной ценности не может быть «средний показатель». Нашим мерилом должны быть высокие требования социалистической культуры. Также и при оценке перспектив развития искусства критика не имеет права снижать требовательность, ссылаясь на специфические особенности нашего кинопроизводства и принимая во внимание, что путь искусства никогда и нигде не был ровным и усыпанным лишь одними цветами успеха. Ориентация на «средний показатель» обречет наше киноискусство на безнадежный провинциализм.

С точки зрения жанрового разнообразия кинопродукция, выпущенная на наши экраны в недавние годы, представляется на первый взгляд вполне удовлетворительной. Среди этих фильмов мы найдем лирическую комедию, комедию и сатиру на общественные темы, исторический и психологический фильмы, детектив, любовную драму. Однако стоит присмотреться к этим кинопроизведениям более внимательно, как порой оказывается, что за общественной, личной или психологической тематикой скрывается сентиментальная чепуха, мелодрама, дешевый фарс, психологическая мистификация — весь несложный реквизит мелкобуржуазного искусства, мимикрирующий под современное, передовое, социалистическое.

Характерная черта подобных фильмов заключается в том, что их «идейное содержание» имеет очень мало общего с их действительным содержанием. То есть, попросту говоря, «идейность» здесь не более чем ширма, кое-как прикрывающая действительное содержание фильма. Чтобы придать картине видимость идейного произведения, в реальный конфликт искусственно втискивают некий «принудительный ассортимент» — ходульные образы, надуманные эпизоды, громкие, но мертвые слова, дидактические поучения.

«За четырнадцать жизней»

Наиболее часты в этом «ассортименте» образы надуманных героев, которые вводятся в фильм специально для того, чтобы выразить ту или иную общественно значимую мысль. Если это герой положительный, то он, как правило, активист; если отрицательный, то он обычно империалистический агент, иностранный миллионер и т. п.

«Карусель»

Чтобы нас правильно поняли, мы подчеркиваем: беда не в том, что эти персонажи фигурируют в наших фильмах, а в том, что они зачастую появляются без всякой естественной необходимости и разрушают художественную ткань произведения.

Одно время кинематографисты так часто прибегали к импорту отрицательных типов, что создалось впечатление, будто в этом отношении возможности нашей собственной действительности уже полностью исчерпаны. В комедии «Дон-Жуан», чтобы заклеймить ветреность и безответственность, почему-то понадобилось импортировать образ легкомысленного миллионера из Южной Америки. Авторы фильма «Удобный человек», выступающего против протекционизма, опять же позаимствовали главного героя из среды южноамериканских миллионеров... В фильме «Вверх по склону», для того чтобы показать никчемность людей, стремящихся к легкой жизни, была выведена целая банда империалистических шпионов.

Таким образом, острие киносатиры, направленное на осмеяние всех этих, к сожалению, еще бытующих в нашей повседневной жизни отрицательных явлений, оказалось основательно затупленным.

Вторая, более сложная форма «принудительного ассортимента» — это подмена подлинно прогрессивных идей идеями прогрессивными лишь по видимости.

Героиня известного советским зрителям фильма «Красные чернила» влюбляется в отца своей ученицы. Положение осложняется еще и тем, что до того героиня и ее ученица были очень дружны. Однако эта нравственная проблема решена авторами фильма в духе мелкобуржуазной морали. Якобы в интересах девочки они заставляют влюбленных разойтись и муж возвращается к жене, которую больше не любит, к семье, которая фактически уже не существует. И все это ханжески изображается как некое «суровое благо» для всех участников драмы. Конечно, бывают и такие случаи, когда подобное возвращение примиряет людей и, казалось бы, сломленные отношения восстанавливаются. Но ведь в этом надо у б е д и т ь зрителя. А громкие фразы о социалистической нравственности никого и ни в чем убедить не могут.

Нагнетание внешних черт, с помощью которых авторы некоторых фильмов пытаются придать своим произведениям видимость высокоидейных, порой так увлекает драматурга и режиссера, что в конечном счете результат получается совершенно обратный. Именно из-за этого некоторые фильмы фактически искажают нашу действительность.

В фильме «Соляной столб» рассказывается о том, как один интеллигент, человек добрых намерений, но политически безграмотный, был доведен своими преследователями, которые беспричинно обвиняли его в смерти коммуниста, до душевного кризиса. Правда, в конце фильма травля прекращается, но его авторы не сделали сколько-нибудь решительной попытки заклеймить тех, кто, не продумав и не проверив свои обвинения, напрасно преследовал невинного человека, не попытались показать, что сама процедура этого преследования чужда социалистическому обществу, самому духу народной демократии.

В фильме «Долог путь до дома» одна занимающаяся торговлей супружеская пара, потерявшая сына, берет к себе на воспитание мальчика из рабочей семьи, оставшегося после второй мировой войны сиротой. Супруги проявляют по отношению к мальчику доброту. Далее создатели фильма показывают, как по решению чепельских рабочих ребенок был отнят у приемных родителей. Вместо того чтобы рассказать, как это было задумано, о гуманизме рабочего класса, фильм рассказал о чем-то совсем ином, не очень-то приятном.

То, что мы назвали здесь «принудительным ассортиментом», есть не что иное, как самообман художника. Внешние приемы никого не могут убедить. Идейность в искусстве уничтожается не только ложью, но и механичностью художественных приемов, рутиной, отсутствием внутренней обоснованности. Нет ничего неприятнее, когда о самом для нас главном художник говорит, не пытаясь проникнуть в глубину явления, подменяя показ правды жизни эффектными разглагольствованиями.

Однако надо сказать, что бывшая типичной два-три года назад для нашего киноискусства проблема «принудительного ассортимента» сейчас в большой мере потеряла свое значение. Но, к сожалению, появился другой источник ошибок — скрытая бесконфликтность. Создатели фильмов зачастую правильно улавливают ту или иную проблему и в начале фильма раскрывают ее вполне правдиво. Однако позже, когда конфликт должен был бы усложниться, проявиться во всей своей глубине и остроте, они внезапно пугаются и различными способами начинают его сглаживать. Этим они заодно мертвят и образы героев, которые, развивайся они до конца по собственной жизненной логике, выглядели бы вполне достоверно и убедительно.

Герой фильма «Окно в небо» — подросток, брат которого совершенно опустился и сманивает его в плохую компанию. Однако где-то в середине фильма ход событий внезапно меняет направление, и зрителю совершенно ясно, что поворот этот сделан искусственно. В уже упоминавшейся ранее картине «Красные чернила» молодая учительница позволяет перевести себя на работу в провинцию, чтобы таким образом «решить» любовную драму. Но

ведь гораздо важнее было рассказать иное — что случилось бы, если бы герой фильма «Окно в небо» (именно в этом и состоит подлинная проблема) до конца пошел по тому пути, на который он встал и с которого его отвел произвол добрых дядь — режиссера и сценариста, или что делала бы учительница из картины «Красные чернила», если бы любимый ею человек — это логически вытекает из переживаемых ими чувств — поехал вслед за ней в провинцию.

Героиня фильма «Ливень» — впрочем, во многих отношениях произведения вполне удачного — обыкновенная женщина-крестьянка, потерявшая за годы жизни с мужем свое индивидуальное лицо. Она познакомилась с новым для нее человеком, узнала совершенно новое к себе отношение и влюбилась. Вокруг этой личной истории, казалось бы, и надо было развернуть картину нравственной жизни современной венгерской деревни, показать, как происходит в людях борьба новой морали со старой. Однако именно эту проблему создатели фильмов решают слишком просто: деревня без всяких колебаний, дружно становится на сторону влюбленной пары. Покажи авторы фильма всю сложность и противоречивость процесса становления нового быта в деревне, у них могло бы получиться произведение еще более актуальное и нужное сегодняшнему зрителю.

Обращаясь к тому или иному конфликту, кинематографисты порой избегают раскрытия причин, вызвавших его к жизни. Главная проблема, поднятая в фильме «Пешком в рай»,— отказ некоторых молодых людей от своих заветных мечтаний ради легко достижимого успеха. Так или иначе, но, показав эту проблему (правда, и здесь герой останавливается на полпути и в конце концов осознает свою ошибку), авторы все же не отвечают на важнейший вопрос: почему некоторые молодые люди считают, что жизнь должна сразу же наградить их своими богатыми дарами? Откуда взялось это странное представление, из-за которого отдельные профессии упорно отвергаются этой молодежью, а многие должности на периферии остаются незанятыми?

В кинокомедиях отступление от конфликта приняло несколько иную форму. Среди части венгерских кинематографистов утвердилось мнение, будто комедия может критиковать явления общественной жизни только в буржуазном обществе, а социалистическое общество якобы требует от нее исключительно апологетических функций.

Вот, например, комедия «Какая ночь!». Главный персонаж фильма — эгоист, человек, разочарованный в людях. Но то, что педагог Тере интересуется только самим собой, создатели фильма не показывают в ходе самого действия фильма. В действии этот эгоист, постоянно повторяющий, что его интересует только математика, а людские заботы его не касаются, принимает активное участие в поисках лекарства для больного ребенка. Эти поиски отнюдь не подходящий материал для комедийного жанра. Борьба за жизнь ребенка волнует, трогает, но смеяться как-то не хочется. Для того чтобы комедия все же осталась комедией, авторы прибегают к смешным трюкам (и многие из них удачны), но тогда начинает страдать «серьезное» содержание фильма.

«Три этажа счастья»

Комедия обязательно высмеивает какие-либо отрицательные явления в жизни общества. Социалистическая комедия отличается от комедии предшествующих времен не тем, что в ней законы жанра ставятся с ног на голову, а тем, что критика ведется с позиций социализма и соответственно с этим выбираются объекты критики и ее методы.

Уделяя особое внимание ошибкам, мы отнюдь не хотим сказать, что у нас нет удачных комедий (таков, например, фильм «Три этажа счастья») или что нет отдельных удач в картинах, уже упомянутых. Есть хорошие мысли, режиссерские находки, настоящий комедийный темп. И даже тогда, когда все это по причине драматургических и концепционных ошибок не приобретает достаточной глубины и остроты, многие фильмы заставляют нас искренне смеяться, дают возможность отдохнуть, и это уже немало.

Мы не ставили перед собой цель всестороннего анализа всего венгерского кинопроизводства, а лишь указали на главные ошибки, которые зачастую снижают уровень наших фильмов до посредственного.

Хотелось бы в конце обратить внимание еще на одну отрицательную тенденцию. Боязнь драматических обострений, стремление показывать социалистическую действительность в произведениях некоего «среднего вида» приводят к рыхлости жанров. Комедия превращается в идиллию, а трагедия оказалась вообще изгнанной. Отсюда же во многих фильмах бедность эмоций, узость мысли; крупные характеры и большие столкновения уступают место тепленькой, неинтересной повседневной серости. Как в драме, так и в комедии жар катарсиса, очищающий огонь,— формирующие человеческий характер и составляющие главный источник воспитательной силы искусства,— заменяются порой неэффективным, дидактическим материалом.

История советского киноискусства и вообще социалистического реализма (в первую очередь такие серьезные работы последних лет, как «Летят журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате») свидетельствует о том, что значительные произведения всегда имеют дело с сильными, яркими характерами и смело разрешают жизненные конфликты.

●

Мы могли бы здесь многое рассказать о таком отрадном явлении, как приход молодых творческих сил в венгерское кинопроизводство (режиссеров и главным образом сценаристов), о благотворном влиянии, которое оказывает на нас новый подъем советского кино. Мы могли бы многое рассказать о наших планах и о тех фильмах, которые сейчас создаются в наших студиях. Эти новые работы позволяют надеяться, что ошибки, о которых мы здесь упоминали, вскоре будут преодолены и венгерское киноискусство быстро пойдет на подъем. Об успехах венгерского кино свидетельствуют, например, последний фильм на историко-революционную тему «39-я бригада» и фильм о недавнем прошлом — «Вчера».

Однако обо всем этом лучше поговорить в следующий раз, когда к тому будет больше реальных оснований.

Сегодняшнее венгерское кино по сравнению с тем, каким оно было несколько лет назад, находится в таком положении, когда идейно-мировоззренческие проблемы превратились в идейно-художественные. Создатели венгерских фильмов ясно видят перед собой великие цели и задачи социалистического киноискусства, и даже если при осуществлении этих задач происходят отдельные срывы, все же нет никакого сомнения, что целеустремленный творческий труд работников кино приведет к новым успехам в создании высокохудожественных произведений о современной жизни венгерского народа.

Будапешт

Ежи ПЛАЖЕВСКИЙ

Похвалы и предостережения

(Эстетика кино 1961 года)

Призрак «антифильма» бродит среди критики. А за призраком — целое стадо неуловимых видений в метафизических саванах: «новая волна», «объектив-перо», «кинематография предмета». Видение не ухватишь за руку — сожмешь пальцы, а на ладони остается только мокрое пятно...

Я терпеливо наблюдаю, что пишет в последнее время пресса многих стран о бесспорных изменениях в языке кино и кинодраматургии. Уже много лет я не читал ничего столь одновременно и красочного и непонятного. По поводу «антифильма» в прессе пишут, что он вышел из головы Альберта Камю, как Афина из головы Зевса, или же что его породили около двух лет назад «сам» Робе Грийе и «Хиросима, моя любовь». В другом случае сообщается, однако, что «антифильма» достигли уже Гриффит (в 1915 году!), Эйзенштейн и Виго. Иными словами, утверждается, что это явление отнюдь не ново, а сопровождает искусство от самой его зари. Странно, что никто до сих пор не заметил «антифильма»!

Модное определение «антифильм», которое его протекторы с равной легкостью относят и к 1928 и к 1958 годам, приписывают Довженко и Бергману, Дзаваттини и Шабролю,— ровным счетом ничего не значит. Однако в этом определении отразились некоторые действительно существующие проблемы современного киноискусства. И поскольку это так — ими стоит заняться.

В широких кругах кинематографистов зреет мысль о том, что в киноискусстве сейчас совершаются некие принципиальные изменения. Например, уходят в прошлое некоторые утвердившиеся средства экспрессии, авторы и критики стали иронически относиться к святейшим законам драматургии... Быть может, через пять лет фильм 1960 года пока-

жется нам более близким фильму 1930 года, нежели фильму 1965 года.

Следует возможно более точно определить, в чем эти «современные тенденции» заключаются, и решить, какие из них заслуживают восторженного приема, какие критического испытания, а какие — сознательного отказа. Я полагаю, что эти две рациональные и простые задачи важнее шаманских трюизмов, набранных жирным шрифтом и сообщающих, что «вещи имеют смысл только тогда, когда попадают в поле нашего зрения,— а оно уже «вовлекает» их, включает в орбиту человеческого сознания» (Конрад Эберхардт, статья в варшавской «Новой культуре»).

Оставим в покое это колдовство. Изменения в эстетике кино последнего времени не имеют никакого отношения ни к метафизике, ни к «субъективному восприятию». Некоторые из них можно зафиксировать не только эмпирически, но даже и статистически. Попробуем перечислить их.

Первое. УДЛИНЕНИЕ МОНТАЖНОГО КАДРА. Кадр — это самая малая единица измерения фильма: от одной склейки до другой. Пока длится данный монтажный кадр, подлинное время и пространство должны равняться времени и пространству на экране.

Еще до недавнего времени творцы кино разбивали объективную действительность на множество маленьких фрагментов — как бы мозаичные кусочки, из которых потом лепили системы, часто не имеющие эквивалента в реальной жизни. Это была кинематография — этого не умело никакое другое искусство.

Ныне от короткого кадра стали отказываться. Подсчитано (статистически!), что если еще десяток лет назад кадр продолжался в среднем 2—3 секунды, то в последнее время он длится 10 секунд — и притом наблюдается тенденция к еще большему удлинению. «Потомок Чингис-хана», типичный немой фильм 1928 года, состоял из 2500 кадров, «Антуан и Антуанетта» 1947 года — из 1200, но уже «Маменькины сынки» 1953 года — лишь из 400 кадров, а мастер безупречного голливудского ремесла Хичкок применяет «принцип ТМТ» — 10-минутного кадра. Зачем же такой длинный кадр? Достаточно и трехминутного — их помещается в фильме 30 штук,— чтобы дойти до некинематографической, по сути дела, конструкции «Короля Лира» (26 «сцен», различных по времени и месту действия).

Кинорассказ, преподносимый зрителю методом «длительного глотка»,— это не любопытное зрелище для обладателей секундомеров. Это почти революция. Монтаж коротких кадров дает автору возможность обвести зрителя вокруг пальца; отказавшись от этого приема, автор ставит киноповествование под критический контроль зрителя. Уменьшение числа кадров вынуждает автора уважать реальное время и пространство и, следовательно, частично отказаться от своего всемогущества, от преимуществ перед зрителем.

Второе. СУМЕРКИ МОНТАЖА. Чем меньше в фильме склеек, тем меньшее значение играет в нем монтаж — средство опять-таки сугубо кинематографическое, считавшееся сутью киноискусства. Разумеется, технический монтаж, мало заметный, тот, что дает плавное соединение двух кадров, создающее иллюзию непрерывности действия,— живет и развивается. Однако резко уменьшился монтаж ассоциативный, смысловой. Эйзенштейн называл его интеллектуальным и монтировал меньшевиков, произносящих речи, с арфой и таким образом давал свою оценку этим речам.

Ныне же не только такой, но гораздо более тонкий монтаж аналогии, антитезы, лейтмотива считается грубым и бестактным. Когда недавно в «Стеклянной горе» Б. Порембы удар в скулу был смонтирован со взрывом динамита, зал возмущенно запротестовал.

Однако длинные кадры могут сделать фильм монотонным. Поэтому все более популярным становится движение актера в кадре. Но еще популярнее — движение самой камеры. Этим движением прежде пользовались один-два раза на протяжении всего фильма, а ныне камера движется почти беспрерывно. Разнообразные движения камеры выполняют ныне множество функций, принадлежавших прежде монтажу, но при этом они не обращаются к упомянутому выше самовольному жонглированию подлинным временем и подлинным пространством.

Третье. УПАДОК КРУПНОГО ПЛАНА. Показать огромное человеческое лицо в движении чувств — этого также не умело никакое другое искусство, кроме кино. Великолепный фильм «Страсти Жанны д'Арк» Дрейера был почти исключительно драмой крупных планов и считался неопровержимым доказательством того, что фильм — это прежде всего крупный план.

Ныне же авторы бегут и от крупного плана и, казалось бы, отрекаются от средства как нельзя более кинематографического. Происходит это не только потому, что режиссеры теперь избегают пафоса. Дело также в том, что крупный план (первым это подчеркнул Андре Базен), будучи средством принуждения, лишает зрителя свободы выбора. Отбрасывая за рамки экрана все кажущееся ему лишним, режиссер велит: «Смотри сюда!», «Не смотри больше никуда!»

Заняв такую арбитражную позицию, режиссер получает возможность лишать воспроизведенную на экране действительность ее естественной двузначности. Крупный план дверной ручки совсем не

означает дверной ручки,— он являет собой как бы предзнаменование того, что в следующее мгновение кто-то откроет дверь... Гримаса героя, данная крупным планом, означает: «Обратите внимание, как он прореагировал!» Все здесь преподносится на блюдечке, воспринимается без усилий, без необходимости мыслить и напрягать внимание — вовсе не так, как в жизни. Разборчивый зритель, исполнившись убеждения в вымышленном характере всего зрелища, перестает активно участвовать в нем.

Четвертое. ОТКАЗ ОТ ОБЪЕКТИВНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ. Опять-таки, якобы из самой сути фильма следует, что он фотографически отображает действительность, дает объективный отчет о событиях, избегая комментария автора или героя. Однако субъективизация повествования позволила преодолеть это ограничение. Если полная субъективизация (объединение воедино объектива камеры и глаз героя) оказалась неудобной и, по сути дела, бесцельной, то субъективизация через комментарий автора или героя, не связанный со временем изображаемых событий, сделала в послевоенные годы ошеломительную карьеру.

Смирение современного автора, вытекающее из убеждения в несовершенстве индивидуального познания, наиболее ярко выразилось в драматургических построениях, близких театру Пиранделло. «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса, «Рашомон» Акиры Куросавы, «Человек на рельсах» Анджея Мунка — в каждом из этих фильмов одно и то же событие показывается с нескольких точек зрения, из чего следует, что существует несколько правд — в зависимости от того, кто и с какой позиции рассказывает о случившемся.

Мы имеем здесь дело с решительным переходом с позиции всемудрого автора, который (выступая или не выступая в роли повествователя) все выдумал и все заранее знает,— к позиции, выражающей мнения разных персонажей, знакомимся с несколькими системами аргументации и сами решаем, какой вариант для нас приемлем. Плоскость, в которой ведется повествование, может меняться и не так резко, как, скажем, в «Рашомоне», с помощью ретроспекции судеб нескольких героев («Перед потопом»), внутреннего монолога героя («Гамлет»), показа мечты героя («Летят журавли»), его сновидений, галлюцинаций, бреда — всего, что на какое-то время, но не на протяжении всего фильма, заставляет нас взглянуть на события глазами кого-либо из персонажей драмы.

Пятое. НАСТУПЛЕНИЕ ОТКРЫТОГО СЮЖЕТА. Кинематограф создал собственные средства выражения, но драматургию взял взаймы у театра. В течение доброго полувека киноспектакль состоял только из тех сцен, которые были нужны автору для условного драматургического воплощения его замысла. Чеховское ружье, висящее на стене в первом акте, стреляло в последнем акте на экране столь же непременно, сколь и на сцене.

Этому нерушимому, даже не дискутировавшемуся принципу первыми нанесли удар неореалисты. Они хотели, чтобы зритель бежал в кино, как к уличному сборищу, посмотреть на случившееся с кем-то, кто действительно существует. Старательно засыпая пропасть между зрелищем и жизнью, они пришли к «открытому сюжету» (название дано Зигфридом Кракауером).

«Рим — открытый город» и «Похитители велосипедов» приучили нас к сценам, которые не кажутся связанными с развитием сюжета и которые, по старым нашим понятиям, нигде и ни на что не «работают». Их единственная задача — показать, что рядом с героями кипит подлинная жизнь: живут, любят и трудятся люди, которые могли бы стать героями другого фильма. Улица, двор, трамвай, базар (еще более «мимолетные» сборища людей, нежели используемые традиционной драматургией бары и вагонные купе) стали доказательством того, что не весь фильм был выдуман за столом и претворен в жизнь в оранжерейных условиях ателье.

Вот пять главных направлений эволюции эстетики кино, какие я вижу сегодня, обобщая практический опыт. Быть может, кто-нибудь сумеет доказать, что этот перечень слишком обширен или слишком узок. Но как бы там ни было, достаточно одного только спокойного перечисления новых тенденций (даже без их оценки), чтобы сдать в архив путаное понятие «антифильм», которое призвано уместить в себе одном все новые тенденции.

Энтузиасты этого понятия могут возразить: именно названные здесь пять закономерностей и есть «антифильм». Но мы не оставим им и этой лазейки. Эти нередко противоречивые тенденции не образуют целого явления, они не откристаллизовались ни в одном из фильмов. Обратимся к произведениям, которыми любят оперировать теоретики «антифильма».

«Двенадцать разгневанных мужчин» Сиднея Люмета — фильм, доведенный в своей поэтике до крайности. Километровые монтажные кадры, необыкновенное ограничение пространства и времени, но в то же время и возвращение к крупному плану, и доведенная до символа в своей герметичности единственная сюжетная линия. «Хиросима, моя любовь» Алена Рене действительно небывалым образом субъективизирует пространство и многократно переключает нас с повествования объективного на субъективное. Но в то же время Рене, не колеблясь, оперирует молниеносным монтажом и рекордно краткими

монтажными кадрами. «Поэма о море» Александра Довженко порой заходит в субъективизации повествования так далеко, что предсказанное героями возникает на экране на месте реальных фактов. Но сколько патетических крупных планов сумели поместить в этом фильме авторы, несмотря на трудности широкого экрана! «Сладкая жизнь» Федерико Феллини так широко раскрывает свою основную сюжетную линию, что она фактически перестает существовать, уступая место побочным отступлениям. Но при этом автор ни разу не прибегает к субъективизации повествования, благодаря чему произведение становится еще более жестоким. Как видно, приведенные здесь фильмы — не «антифильмы». Но где же тогда вообще искать таковые?

Вместо того чтобы выдумывать не поддающиеся контролю термины и потом произвольно наиболее удобно для себя толковать их, лучше обратиться к конкретным размышлениям об использовании новых тенденций для решения задач, стоящих перед социалистической кинематографией.

В пяти названных тенденциях я вижу три положительные возможности: для действительности, героя и зрителя.

Первая возможность. Не подлежит сомнению, что со времени возникновения неореализма новаторы кинематографа стремятся вернуть действительности ее многозначность. Нам никогда не бывают известны все причины и все следствия даже простейших событий, мы никогда не знаем, что произойдет через минуту. Поэтому авторы отказываются от слишком явной оркестровки кинематографической действительности. Нас смешит (хотя некогда это считалось «ловко придуманным»), если кашель героя означает, что в последней части герой умрет от чахотки, или если ревнивый муж заглядывает в будуар как раз тогда, когда жена в первый раз позволила поцеловать себя тому, другому...

Обращение к случайностям, отступлениям, не имеющим значения с точки зрения традиционного сюжетосложения, помогает забыть об искусственном, условном характере кинозрелища. Рассказ «длительными глотками» вынуждает автора отказаться от некоторых его преимуществ и проявить больше уважения к действительному времени и действительному пространству. Все это, так сказать, меры, «объективизирующие» киноискусство.

Имеется, однако, и обратная тенденция — «субъективизировать» кинематограф. Разве «Хиросима, моя любовь» Рене не есть постоянное превращение прошлого в настоящее, создание субъективного кинематографического пространства, в котором Невер и Хиросима объединяются в неповторимое целое, находящееся в зависимости от мыслительных ходов героини? Субъективизация времени и пространства, пожалуй, идет здесь вслед за достижениями современной физики, оспаривающей ньютоновские абсолютные истины.

Взаимоуничтожаются ли эти «объективизирующие» и «субъективизирующие» действительность тенденции и доказывают ли они, что новая поэтика, сделав шаг вперед, тут же делает и шаг назад? Не совсем. Обе тенденции уводят кино от третьей позиции — позиции довольного собой, но не обнаруживающего себя автора, злоупотребляющего своим положением кинематографического Создателя.

Вторая возможность касается героя, и она еще более заманчива. Когда ныне смотришь такой фильм, как, например, «Великая иллюзия» Жана Ренуара (фильм двадцатипятилетней давности, лишь минимально постаревший), нас поражает то обстоятельство, что мы видим героев этого отличного фильма исключительно извне. Капитан де Буальдье, отправляясь на верную смерть, не перестает называть своего подчиненного «месье» и старательно натягивает белые перчатки. Система внешних проявлений действует исправно: они сообщают о чертах немаловажных и метко подмечены. Однако... Даже когда последняя копия «Великой иллюзии» уже рассыпется в прах, мы и тогда не узнаем, презирал ли де Буальдье своего подчиненного и испытывал ли он что-нибудь помимо желания выбрать для себя смерть живописную и героическую.

Здесь кинематограф уперся в свой главный барьер. До сих пор на экране не появилось ничего, что было бы подлинным проникновением в психику человека что освободило бы его от обязанности показывать человека только через жест, слово, поступок. Что было бы драмой мысли. Вероятно, поэтому кинематография в значительно большей мере, чем литература, питается «типажами», «характерами», каждый из которых имеет свою экранную историю.

Можно и следует говорить в кинематографии о сумерках «характеров» в их традиционном понимании, о растущей анахроничности «разрушающей все вокруг своей женственностью роковой женщины» или «сильного человека, подымающегося из состояния тяжелейшего упадка» и т. п.

Искания кинематографистов стоит переместить с поиска черт, характеризующих заданный «тип», на поиск противоположных черт у того же самого героя, на внутреннюю духовную драму, как одну из важнейшей драм современности. Существующие средства выражения кажутся нам почти достаточными, следует только иначе применить их. Быть может, это сделает возможным такой коперниковский переворот в кинематографии, перед лицом которого появление звука покажется сущим пустяком.

Третья возможность. Новые тенденции могут, наконец, принести пользу зрителю, разумеется, зрителю опытному, разбирающемуся в стилистике сегодняшнего кинематографа и неудовлетворенному ею.

«Объективизирующие» тенденции способствуют превращению зрителя из существа, пассивно поддающегося гипнозу невидимого автора, который «знает лучше», в того, кто не только смотрит, но и активно участвует в спектакле, кто бдителен, кто контролирует и действует, как в жизни — под давлением необходимости мыслить, ассоциировать, выбирать, без чего ему грозит утрата понимания действительности.

Тенденции «субъективизирующие» тоже много требуют от зрителя. Интроспекция в область чужой психики требует нового вооружения — умения прочесть на экране сложные движения внутренней жизни человека.

Что тут много говорить — перспективы заманчивые. Но еще далекие, требующие многих экспериментов.

Присоединяясь к ним, более того, провоцируя их, критика должна размещать на поворотах знаки предостережения. Попробуем.

Первое. Дробление мира на мозаичные кусочки, из которых художник воссоздает мир таким, каким он его видит, было важным открытием кинематографа. И верно ли, что в наше время аподиктичность художника, составляющего эту мозаику, его навязчивость или наивность означают неизбежный закат монтажного искусства? Может быть, стоит отказаться от произвольного монтажа в изображении фактов и с новой энергией обратиться к нему в изображении внутреннего мира человека?

Второе. Отказ от монтажных скачков, крупных планов человеческого лица и других форм кинематографического выражения может породить монотонность, неожиданный возврат к театральной эстетике.

Третье. «Субъективизация» может стать бегством в психику третьего лица, «объективизация» — бегством в бесстрастное изложение. И здесь и там кроется опасность утраты социальной тенденциозности, сознательного сокрытия авторского лица.

Четвертое. «Объективизация» может привести к тому, что зритель поверит автору, но перестанет переживать. «Субъективизация» — к тому, что зритель взволнуется, но перестанет понимать.

Зритель, утративший контакт с автором, перестанет понимать происходящее на экране, начнет скучать. Многие фильмы, созданные представителями новых тенденций, считаются «скучными» — грозный сигнал, который беспечно игнорируется.

Пятое. У новых тенденций имеются свои пророки, выдвигающие трудные, но мотивированные предложения. Имеются у них и свои идолопоклонники, протаскивающие на общей волне интереса предложения бессмысленные или неверно сформулированные. Критика должна отделить подлинно новаторские решения от ошибочных.

Вот, пожалуй, и все. Впрочем, есть еще одна мысль, о которой я и сам был бы рад не вспоминать, так как она может затормозить наметившуюся эволюцию. Однако не надо забывать о семенах сомнения, которые бросает на ниву общественного мнения «адвокат дьявола».

Новые поиски в кинематографии ведутся по вдохновению литературы и параллельно с нею. Кинематография не хочет быть хуже, хочет быть равной. Достойное, привлекательное стремление. Но может быть?.. Может быть, кинематографии все-таки следует развивать собственные художественные возможности и в будущем не приближаться, а, наоборот, удаляться от литературы?

Варшава

СНОВА В ПАРИЖЕ

Третья (начиная с 1955 г.) Неделя советских фильмов в Париже расценивается французской печатью как значительное событие в кинематографической жизни. Пресса особо подчеркивает, что во время Недели в основном демонстрировались фильмы молодых режиссеров.

«Смелость, с которой молодые советские художники подходят к проблемам своей эпохи, их талант обеспечат будущее советского кино»,— пишет «Юманите-диманш».

Французские критики обстоятельно и серьезно разбирают достоинства советских картин, показанных на Неделе. Особенно большое внимание уделяется фильму «Чистое небо».

«Историческое значение этого фильма ясно и недвусмысленно...— пишет критик «Либерасьон» Жанде.— Первая часть фильма, и в особенности свидание, назначенное Сашей летчику, очаровательна и сделана очень тонко». «Смелый эпизод — несостоявшаяся встреча воинского эшелона — вызывает восхищение. Уже хотя бы за эти два куска стоит посмотреть фильм Чухрая»,— заключает Жанде.

В обзорной статье, посвященной Неделе, Франсуа Морен («Юманите-диманш») особо подробно останавливается на трех фильмах: «Чистое небо», «Алешкина любовь» и «Мир входящему». Он говорит, в частности, что война, ее последствия, вызванные ею трагедии дали материал для «многих советских фильмов, проникнутых искренним и волнующим стремлением к миру и счастью людей». «Вне сомнения, кинематографист Чухрай вспомнил солдата Чухрая, когда снимал этот изумительный эпизод, вошедший в антологию кино. Мы, бессильные, наблюдаем за беспредельным отчаянием женщин, собравшихся у железной дороги в надежде повидать своего отца, мужа или жениха, едущего на фронт, тогда как поезд полным ходом мчится мимо...»—пишет Франсуа Морен.

Страницей антологии, «которая выражает пароксизм всех ужасов войны», называет эту сцену и известный кинокритик Мишель Капденак («Леттр франсэз»). Серьезному разбору картины посвящает он пространную статью, начиная ее так:

«Чистое небо» Григория Чухрая, несмотря на свою неровность,— одно из самых сильных и привлекательных произведений нового советского кино. Этот фильм еще раз доказал его жизнеспособность. «Чистое небо»— не только крик души, страстная исповедь, которая захватывает нас своей искренностью, но и яркое и ясное свидетельство требовательной и оскорбленной совести...» «Чистое небо»— не только прекрасная поэма любви в эпоху войны, войны, которую сам автор фильма пережил на передней линии,— продолжает Капденак.— Это в первую очередь акт возмущения против несправедливости. Несправедливости войны, которая разлучает влюбленных, губит человеческие жизни, разрушает самые прекрасные человеческие свершения, а также против той несправедливости, жертвой которой стали некоторые советские граждане». По словам критика, «Чухрай откровенно и удивительно чисто, вызывая уважение, раскрывает царившую в то время гнетущую атмосферу подозрительности. Крик наболевшей души Астахова: «Я человек, мне нужна правда»,— является «ключом» этого нежного и напряженного, сдержанного и гневного фильма».

С большим успехом прошел во время Недели фильм «Алешкина любовь». Критики подчеркивают, что это первый фильм, дипломная работа молодых режиссеров С. Туманова и Г. Щукина.

«Несомненно, «Алешкина любовь» — самый приятный сюрприз Недели»,— начинает свою статью Марсель Мартен в «Леттр франсэз».— Это настоящая удача и в поэтическом и в стилевом отношении. Фильм свидетельствует о существовании в советском кино подлинной «новой волны»,

следующей за «эрой» Чухраев и Калатозовых... Свежесть, юмор и ритм — основные характерные черты этого очень милого фильма».

Несколько прохладнее отнеслась критика к «большим экранизациям» — фильмам «Воскресение» и «Алые паруса»,— хотя она и находит в них ряд значительных достоинств. Отмечалась удача «малых экранизаций» — трех рассказов Чехова, особенно «Анюты» режиссера Мэри Анджапаридзе.

Неподдельный интерес вызвала картина «Мир входящему». Критик Франсуа Морен так резюмирует свои впечатления от фильма А. Алова и В. Наумова: «Исключительное богатство содержания фильма усиливается превосходной постановкой и изумительной операторской работой; что же касается актеров, то их игра — крик правды».

Критик Жанде еще в дни Венецианского фестиваля восхищенно писал о «первоклассном советском фильме, повествующем о человеческой солидарности». Жанде ставит его в ряд таких картин, как «Летят журавли» и «Баллада о солдате».

«Эпический дух этого фильма порожден его ритмом и превосходной работой оператора, который сумел передать апокалиптическую атмосферу конца войны через образы рассчитанные, но при этом глубоко поражающие»,— пишет в большой статье Мишель Капденак. Этот критик, как и многие другие, называет режиссеров А. Алова и В. Наумова большой надеждой советской кинематографии.

Т. КУЛАКОВСКАЯ

ВОКРУГ НОВОГО ФИЛЬМА КЛОДА ОТАН-ЛАРА

Едва стихли политические страсти, много месяцев бушевавшие на Западе вокруг фильмов «Сладкая жизнь» и «Рокко и его братья», как разразился новый крупный скандал. На этот раз реакция обрушилась на фильм французского режиссера Клода Отан-Лара «Ты не убьешь» (об этой картине в прошлом номере нашего журнала писал Л. Арнштам).

Французские власти, пытавшиеся в свое время не допустить демонстрации фильма на Венецианском фестивале, теперь прилагают все силы к тому, чтобы произведение Отан-Лара не вышло на экраны страны.

Положение прогрессивной общественности, борющейся за этот антивоенный фильм, осложняется тем обстоятельством, что многие кинокритики, не считаясь с общественным и политическим смыслом этих преследований, нападают на фильм Отан-Лара по соображениям чисто эстетического характера. Продолжая свой давнишний спор с режиссером (апологеты «новой волны» объявляют его представителем «отжившей школы», художником-консерватором), критики, выступающие в данном случае совместно с официальной цензурой, сами заняли позиции прямо реакционные.

«Речь идет не о том, чтобы любить или не любить этот фильм,— пишет Самюэль Лашиз в «Юманите».— Дело в том, что французский фильм, снятый ценою огромных усилий во Франции и за границей, рискует не быть показанным на наших экранах, ибо так решил князь, а у него достаточно лакеев, чтобы осуществить свое решение. В этих условиях те, кто нападают на картину, фактически участвуют в покушении на свободу мнений. Не трудно попирать человека, которого преследуют. Это и подло к тому же. Право критики свободно высказывать свое мнение может осуществляться лишь тогда, когда критикуемое произведение отдано на всеобщий суд. К данному фильму это не относится».

Франсуа Морен в «Юманите-диманш» делает ряд оговорок относительно идейной концепции фильма, подчеркивая, что борьба за мир должна вестись коллективными усилиями многих людей, а не одиночками. Тем не менее, и он считает этот фильм значительным произведением, лирическая сторона которого уступает его актуальной направленности, боевой силе, искренности.

Та же «Юманите-диманш» публикует пространное интервью с самим Отан-Лара, который заявил: «Я хотел снять этот фильм, потому что он посвящен борьбе за мир... Это был превосходный предлог показать одного из молодых ребят-идеалистов, стремящихся в одиночку встать против всего самого сильного...» Указав, что он не согласен с такими методами борьбы, Отан-Лара, однако, подчеркнул огромное значение человеческой сознательности, которую проявляют люди, подобные его герою.

Отан-Лара связывает этот образ с образом героя картины «Дьявол во плоти», которого играл Жерар Филип. Судьба того фильма тоже была нелегкой. В 1950 году уже были построены декорации, но режиссер не сумел приступить к съемкам. В разгар событий в Корее военные власти сделали все, чтобы сорвать съемки, и им это удалось. С тех пор ни один французский продюсер не согласился финансировать производство картин на подобную тему. Отан-Лара вло-

жил в свой новый фильм средства, которые были им получены за постановки «заказных картин».

«Меня упрекали. Но это мне безразлично. Я продолжаю идти своим путем. Я хотел снять этот фильм, и я его снял».

Французское правительство не только запретило демонстрацию этого фильма во Франции, но и недвусмысленно дало понять итальянскому правительству, что фильм и в Италии должен быть любыми способами заблокирован, пригрозив, что в случае выпуска его на экран, может оказаться расторгнутым достигнутое соглашение о сотрудничестве в области кинопроизводства и вообще могут возникнуть дипломатические затруднения.

В настоящее время фильм действительно застрял в канцеляриях и у цензоров, и с каждым днем гаснет надежда увидеть его на итальянских экранах.

«Бывают моменты, — сказал Клод Отан-Лара на закрытом просмотре в Италии,— когда режиссеру ничего не хочется делать, так как ему больше невмоготу плести всякие мелкие истории, приправленные пикантными сценами. И только потому что я пошел по другому пути, вложив в этот фильм все свои творческие силы, сознание и совесть,— я преследуем, а фильм до сих пор не увидел света. Где же свобода слова и творчества, за которые мы бились вчера?.. Мой фильм всего лишь призыв к миру, и я верю, что во Франции у меня много друзей, которые всем сердцем со мной, но которые пока еще вынуждены молчать».

РАССКАЗЫВАЕТ ФРАНСУА РЕЙШЕНБАХ

Картина французского документалиста Франсуа Рейшенбаха «Америка глазами француза» широко известна и повсюду получила высокую оценку. Известна она и советскому зрителю.

Вот что рассказывает режиссер о себе и своем творчестве в польском журнале «Фильм».

«В США я попал как технический консультант американских музеев, которому были поручены поиски полотен старых мастеров. Как и многие, я купил себе кинокамеру и пытался снять Манхеттен на 16-*мм* пленку. Это было в 1935 году. Свой фильм я показал мастеру монтажа Рене Клеману. Ему я обязан всем, что умею. Монтаж был для меня откровением, и Клеман помог мне понять его огромное значение. Затем уже на 35-*мм* пленке я снял несколько короткометражных фильмов о Соединенных Штатах, таких, какими я их видел. Фильмы эти: «Впечатления о Нью-Йорке», «В стране Порги и Бэсс», «Американец на отдыхе» и репортаж об американской морской пехоте».

Франсуа Рейшенбах — в первую очередь оператор. Он, по своему собственному определению, «камера, которая старается как можно больше запечатлеть на пленке». Отсюда то огромное количество снятого материала, который он монтирует. На съемки фильма «Америка глазами француза» он израсходовал 30 000 метров пленки. «Это был настоящий поток образов,— говорит Рейшенбах,— и если бы я мог скомпоновать образ Америки, такой, какой я ее видел, фильм шел бы три часа и не переступил бы пределы специализированных кинотеатров и киноклубов. Конечная форма фильма обычно — компромисс, но зато произведение становится доступным для более широкого круга зрителей, тех зрителей, без которых не может обойтись ни один творческий работник...»

После фильма «Америка глазами француза» Рейшенбах некоторое время работал над фильмом «Природа и люди», но он прервал ее, чтобы заняться другой, более интересующей его темой, репортажем о жизни боксеров.

«Я встретил удивительного боксера, негра, которого зовут Фей, — рассказывает Рейшенбах.— Сначала я хотел показать, как выглядит день обыкновенного боксера, но Фей так меня захватил, что фильм, который был задуман как короткометражка о боксе, стал анкетой-этюдом о черном человеке. Фильм должен был называться «Первый раунд», но потом я сменил название на «Такое большое сердце...», а в конечном варианте назову его, вероятно, «Хороший малый, совсем черный человек...»

Кино я занимаюсь как любитель. Если бы мне навязали профессию кинематографиста, я не смог бы приспособиться к существующим в нашем обществе правилам и должен был бы от нее отказаться».

Б. ДВОРМАН

ИНТЕРВЬЮ С «ЧЕЛОВЕКОМ, КОТОРЫЙ НИКОГДА НЕ СМЕЕТСЯ»

Джозеф Френсис Китон — американский актер, один из крупнейших представителей комедийной школы немого периода. Начав свой творческий путь в 1917 году, он скоро создал свою собственную, весьма оригинальную маску. Всегда неподвижное, «каменное» лицо актера резко контрастировало с комизмом положений, в которые постоянно попадал его герой. С 1921 года, работая самостоятельно, Китон часто выступал также в качестве режиссера и сценариста своих картин. Его лучшие полнометражные комедии («Наше гостеприимство», «Три эпохи», «Шерлок младший» и другие) представляли собой тонкие, умные и очень смешные пародии на штампованные приемы и наиболее распространенные жанры массовой продукции Голливуда.

Начало звукового периода знаменует собой конец успешной карьеры талантливого актера. Комедии, поставленные им в начале 30-х годов, уже не пользовались успехом у зрителей. Затем длительная тяжелая болезнь надолго прервала работу Китона в кино. Только в 40-е годы он вернулся в кинематограф, но уже не в качестве актера, а гэгмена (выдумщика трюков). В 50-е годы Китон постепенно опять начал появляться на экране в эпизодических ролях в таких фильмах, как «Бульвар Заходящего солнца», «Огни рампы», «Вокруг света в 80 дней», «Геккельбери Финн» и другие.

Чтобы заработать себе средства к существованию, Китону приходится участвовать в многочисленных телепередачах и даже выступать в ночных клубах.

Ниже мы печатаем выдержки из интервью, данного Бестером Китоном профессору Колумбийского университета Герберту Файнстейну.

Ф. Всему миру вы известны под именем Бестера Китона, в то время как в действительности вас зовут Джозеф Френсис. «Бестер» — это ваше прозвище или псевдоним?

К. «Бестер» — прозвище, данное мне еще в раннем детстве известным американским актером-иллюзионистом Гарри Гудини. Когда мне было всего лишь шесть месяцев от роду, меня уронили с лестницы и, пролетев пролет, я ухитрился остаться целым и невредимым. Присутствовавший при этом Гудини воскликнул: «Да это же просто чудо!» Отцу понравилось слово чудо (buster) и он сказал: «Это неплохое имя. Отныне мы Джозефа только так и будем называть». Прозвище «Бестер» закрепилось за мной на всю жизнь.

Ф. Расскажите, каким образом вы попали в кино.

К. Став водевильным актером, я вместе со своими родителями много разъезжал по стране. Мне приходилось смотреть картины в самых различных городах, и это занятие мне нравилось. Поэтому, когда мой дядя Роско Арбэкль спросил меня, не хочу ли я попробовать свои силы в кино, я сразу же согласился. На студии я подружился с оператором, у которого начал допытываться, как производятся комбинированные съемки. Я быстро сообразил, что с помощью киноаппарата можно делать вещи, которые совершенно невозможны на сцене. (К слову сказать, один из самых интересных фильмов Китона «Шерлок младший» (1924) отличается блестящими по тому времени комбинированными съемками.— *Е. Н.*)

Ф. Когда же вы начали работать самостоятельно?

К. После моего возвращения из армии продюсер Джозеф Шенк предложил мне работать у него вместо Арбэкля, который только что заключил контракт с фирмой «Парамаунт». Была куплена бывшая студия Чаплина, которая теперь стала именоваться «Студией Китона». «Будете делать восемь двухчастных комедий в год, а прокатывать их мы будем через только что возникшую фирму «Метро», — сказал мне Шенк. Я исправно выполнял это требование в течение двух с половиной лет, после чего перешел к производству двух полнометражных комедий в год.

Ф. В своей книге мемуаров «Мой великолепный мир пощечин» вы пишете, что контракт, заключенный вами с фирмой «Метро», был вашей самой большой ошибкой. Почему вы так считаете?

К. Там было слишком много людей, которые пытались навязать мне свое мнение. До этого моим главным правилом было строить сюжет как можно проще, с наименьшим возможным количеством персонажей. В «Метро» же были совсем другие требования. Продюсер Ирвинг Тальберг то и дело указывал мне, что, на его взгляд, в моем фильме является лишним, или, наоборот, требовал, чтобы я вставил то-то и то-то. Мне приходилось против этого все время бороться...

Ф. Я хочу задать вопрос, который вам уже, вероятно, неоднократно задавали. В фильме «Бульвар Заходящего солнца» (1950), в котором и вы участвовали, Глория Свенсон, играющая стареющую звезду немого кино, говорит, что звук погубил искусство кинематографа, что в немом фильме она могла выразить все, что нужно, взглядом и жестами, а в современных картинах все только говорят, говорят, говорят... Вы тоже так считаете?

К. Нет, я этого не считаю. Но я думаю, что в звуковом кино недостаточно используют те сцены и эпизоды, где можно обойтись с помощью одного действия, без диалога. То же самое положение существовало и в немом кино. В сценариях, которые нам предла-

тали, также многое базировалось на шутках, остроумных словечках, восклицаниях (только это было в титрах — *Е. Н.*). А мы старались, чтобы сюжет базировался на характерах, и поэтому актеры говорили только тогда, когда это действительно было необходимо. Есть очень много положений, где диалог не требуется.

Ф. Как вы объясните тот факт, что с приходом звука не стало великих комедийных актеров?

К. Сейчас также есть актеры, которые с успехом могли бы работать и в немой комедии, например, Ред Скелтон, Лу Костелло, Джерри Льюис.

Ф. Считаете ли вы, что кто-либо из них может сравниться с Чарли Чаплином?

К. Нет. Я считаю Чаплина величайшим комедийным актером на протяжении всех лет существования мирового кино.

Ф. О природе юмора Чаплина уже много писалось. Юморист Эл Клэпп даже заявил, что Чаплин смешон только потому, что он все время выступает как жертва, а это всегда патетично. Утверждение, что у истоков юмора стоит не радость, а печаль или пафос можно найти и у Зигмунда Фрейда и у Марка Твена. В рассказе «Новый календарь Уилсона-мякинной головы» Твен писал: «Тайный источник юмора не радость, а печаль». Что вы думаете по этому вопросу?

К. До какой-то степени я согласен с этим. Главным образом потому, что публика гораздо охотнее смеется над тем, что происходит с другими, чем над собой. Но есть и иной тип юмора, типичные представители которого — братья Маркс. Все, что они делали, не имело никакого смысла и пафос здесь был совершенно ни при чем.

Ф. Вернемся еще раз к Чаплину. Вы когда-нибудь выступали вместе с ним?

К. Только в одной картине— «Огни рампы».

Ф. Было бы очень интересно опять увидеть вас обоих вместе. Ну, а не хотели ли бы вы сыграть какую-нибудь драматическую роль, например, в пьесе Шекспира или Мольера?

К. Нет, в пьесах Шекспира я не хотел бы играть. Мне и в голову никогда не приходило сыграть Гамлета. (В 20-е годы Китона шутливо называли «Гамлетом от комедии», благодаря той вечной меланхолии, которая постоянно ощущалась во всем его облике.— *Е. Н.*). Но в драматических ролях я выступал.

Ф. А вы никогда не пробовали улыбнуться на экране?

К. Однажды. В заключительном кадре какой-то картины, держа в объятиях девушку, я попробовал широко улыбнуться. Но присутствовавшие на предварительном просмотре зрители, вместо того чтобы приветствовать мой смелый поступок, начали говорить друг другу: «Посмотрите, этот бездельник еще и улыбается», после чего ужасно на меня разозлились. Сразу же после просмотра этот кадр был вырезан и заменен другим, в котором я уже не улыбался. Так мне и пришлось остаться в памяти зрителей в качестве «Человека, который никогда не смеется».

Е. Н.

АНГЛИЯ

Режиссер Безил Дирден выпустил на экран кинокомедию «Человек на Луне», герой которой (в исполнении Кеннета Мора), взлетев на австралийской ракете, довольно быстро приземляется... среди захламленного пустыря. Сценарий этой, по мнению критики, весьма остроумной комедии, написали Майкл Релф и Браян Форбз.

●

Здесь был проведен конкурс фильмов, снятых детьми. Призы вручены «постановщикам» в возрасте до двенадцати и шестнадцати лет.

ГДР

Пламя пожара осветило деревню во время субботнего праздника. Сбежавшиеся люди наткнулись на труп крестьянина. Самоубийство или убийство? Случайный пожар или поджог?.. Так начинается новый детективный фильм ДЕФА «Танцы в субботу». (Режиссер Хайнц Тиль. Участвуют актеры Йоханнес Арпе, Рут Комерель, Рудольф Ульрих).

●

Кинематографисты ГДР и Чехословакии работают над совместной постановкой — детским фильмом «Дружба с ежиком».

Действие происходит в чешском пограничном городке. Сюжет картины — история ежика, который перебежал границу. Роли исполняют ребята обеих стран.

Италия. Моника Витти и Ален Делон в новом фильме Микельанжело Антониони «З а т м е н и е»

ИТАЛИЯ

Винсенте Минелли приступил в Риме к съемкам фильма «Две недели в другом городе» (по роману Ирвина Шоу). Картина посвящена жизни и нравам американских и итальянских кинематографистов. В ней участвуют Керк Дуглас, Эдвард Дж. Робинсон, балерина Сид Чэрисс и Клер Тревор. Роман Шоу разоблачает неприглядные нравы этой среды и показывает, чего в действительности стоит романтический ореол, которым окружены «кумиры».

●

Кинокритика высоко оценивает документально-игровой этнографический фильм Фолько Куильчи «Фантастическая эпопея», который, по ее мнению, является достойным преемником картины «Потерянный континент». Материал этнографических съемок нанизан на несложный сюжет: итальянский мальчик-эмигрант, разыскивая свою мать, преодолевает самые фантастические препятствия на необъятных просторах Южной Америки. Он пробирается через пампасы, Анды и тропические джунгли. «Это нечто значительно большее, чем приключенческий фильм или вестерн», — пишет «Синематографи франсэз».

●

Лукино Висконти снимает фильм «Дама из Монса». В основу сценария положен действительный случай, происшедший в середине XVI века.

Монахиня Виргиния де Лейва была приговорена к смерти церковным трибуналом за «грешную земную любовь» к итальянскому дворянину. В главной роли София Лорен.

●

Одним из самых дорогих фильмов 1961 года был фильм Дино де Лаурентиса «Варрава» (на библейский сюжет) с Антони Куином в заглавной роли. В фильме играют также Сильвана Мангано, Витторио Гассман и... 47 500 статистов. Для съемок боя гладиаторов были отремонтированы античные арены Вероны. В этом фильме показаны пожар Рима, катастрофа на серном руднике и другие «эффектные» события. Как сообщалось, сцена распятия разбойника Варравы снималась на натуре во время полного солнечного затмения 15 февраля 1961 года.

●

Бетси Блер («Марти», «Главная улица») снимается в Риме в картине Мауро Болоньини «Сенелита» (по повести Итало Свево). Вместе с ней снимаются Клифф Робертсон и Клаудиа Кардинале. После окончания «Сенелиты» Мауро Болоньини собирается экранизировать «Метелло» Васко Пратолини.

Польша. Тадеуш Фиевский в фильме «Д о м б е з о к о н»

ПОЛЬША

Известные польские режиссеры-документалисты Ежи Гофман и Эдвард Скужевский заканчивают работу над фильмом, снятым ими на Кубе.

●

В творческом коллективе «Ритм» начались съемки фильма по сценарию Александра Стибор-Рыльского «Дом без окон» (режиссер Станислав Едрыка, оператор Чеслав Свирта). В картине, действие которой происходит в среде цирковых артистов, снимаются Юзеф Кондрат, Данута Шафлярска, Эльжбета Кшижевска, Ян Свидерский, Тадеуш Фиевский.

США

Все больше произведений Эрскина Колдуэлла попадает на экран. Вслед за «Табачной дорогой» и «Божьей десятиной» вышел фильм «Клоделл Инглиш» (по имени семнадцатилетней героини романа) режиссера Гордона Дугласа. Клоделл Инглиш рекламируется в кинопечати как «женщина-ребенок, самая непристойная из всех героинь Колдуэлла» (которые, как известно, не отличаются целомудрием). Эту роль поручили юной актрисе Диане Мак-Бейл.

●

Элиа Казан приступает к работе над фильмом «Бремя страстей человеческих» — вторичной экранизацией известного романа Сомерсета Моэма.

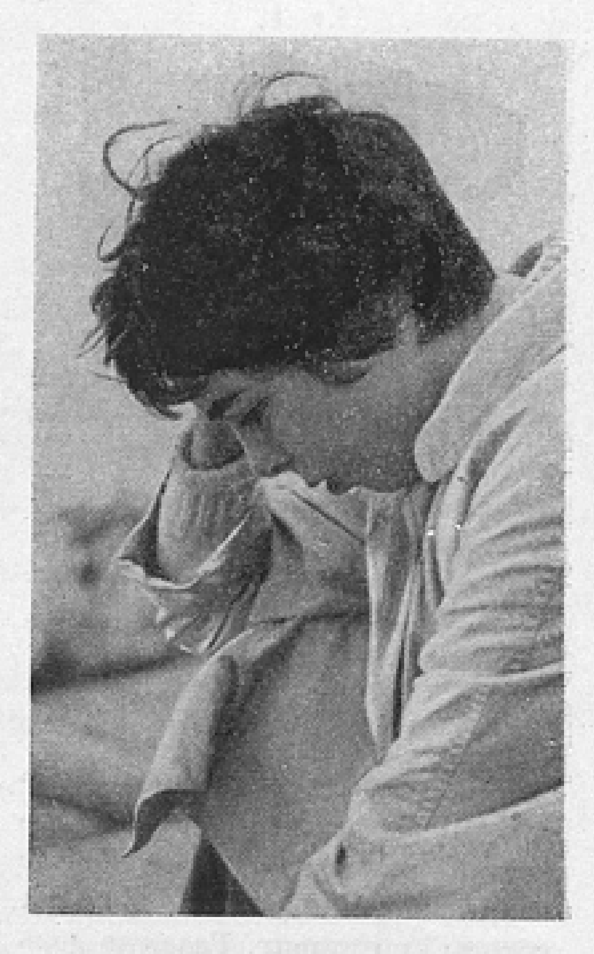
●

Популярная довоенная голливудская кинозвезда Дина Дурбин вновь перед съемочной камерой. Она играет одну из главных ролей в музыкальном ревю «Двадцать седьмая жена».

●

Западная печать сообщает, что известный американский режиссер и актер Орсон Уэллс приступает в ближайшее время в Испании к съемкам фильма по роману Сервантеса «Дон-Кихот». Однако тут же высказываются сомнения в реальности этого предприятия, так как Уэллс, человек мощного телосложения, заявил, что он будет играть... самого Дон-Кихота.

США. Фрагмент кадра из фильма «Оружие деревьев». Это первая режиссерская работа известного кинокритика Джонаса Мекаса. Фильм снят в духе новых исканий американских «независимых» (Джон Кассаветис, Лайонел Рогозин, Ширли Кларк и др.)



США. Режиссер Ширли Кларк во время съемок фильма «Связной»

ФРАНЦИЯ

Жан Ренуар снимает в Вене фильм «Капрал, приколотый булавочкой».

●

Комедия «Прекрасная американка» демонстрируется на парижских экранах. Это история о том, как скромный рабочий случайно невероятно дешево купил автомашину «кадиллак». «Прекрасная американка» буквально переворачивает всю жизнь рабочего. Его принимают за богача. Но так как у него нет ни гроша на содержание роскошной машины, ее после ряда комедийных перипетий пришлось превратить в лавочку торговца мороженым. Сам постановщик Робер Дери исполняет в картине главную роль, в других ролях — лучшие комедийные артисты Франции.

Советские зрители познакомились с этим фильмом во время Недели французского кино в Москве.

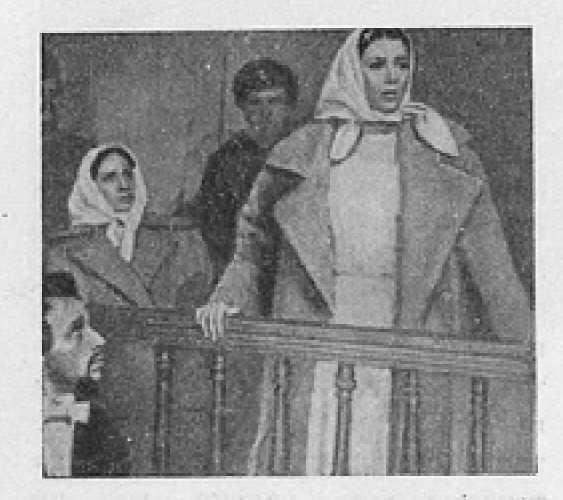
●

Жан Деланнуа намеревается экранизировать бальзаковского «Отца Горио» с Жаном Габеном в заглавной роли. На роль Растиньяка он собирается пригласить какого-нибудь молодого актера, неизвестного широкой публике.

●

Поль Гегоф, сценарист фильмов Шаброля, дебютирует в качестве режиссера. «Мещанские капризы» — название фильма, который он ставит. Главную роль в этой картине исполняет режиссер Роже Вадим.

Франция. Молодой актер Бернар Верлей и Жан Маре в фильме Клода Буассоля «Наполеон II, Орленок»



ФРГ. Западногерманский режиссер Рольф Хансен осуществил очередную экранизацию «Воскресения» Л. Н. Толстого (итало-французское производство, сценарий известного итальянского режиссера Ренато Кастеллани). На снимке — Мариам Бру в роли Катюши Масловой

ФРГ

Гельмут Койтнер работает над фильмом «Сон Лизхен Мюллер», сценарий которого он написал совместно с Виллибальдом Эсером.

Фильм расскажет о снах скромной банковской машинистки. Сцены снов, полные забавных приключений и невероятных трюков, снимаются в цвете по системе «Виставижн». Сцены реалистические будут сняты на обычной черно-белой пленке. Главную роль исполняет Соня Циман. Кроме нее в фильме снимаются Мартин Хельд («Розы для господина прокурора»), Петер Век, Вольфганг Нойс.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Процесс формирования личности молодого человека — таково содержание первого фильма Антонина Кахлика «Июньские дни». Его герои — пятнадцати - шестнадцатилетние ребята, ученики шахтерской школы трудовых резервов. Съемки производились на шахтах и в рабочих поселках окрестностей Кладно. Главную роль, Павла, исполняет студент драматического института Иржи Бернарж. В остальных ролях — ученики школы трудовых резервов. Оператор Франтишек Валерт.

●

Автор сценария кинокомедии «Где черту не под силу» Франтишек Даниэль впервые выступает как режиссер. Его дебют — фильм «Разыскивается папаша». Действие происходит в доме грудных младенцев. В картине рассказывается о жизни и проблемах молодых родителей.

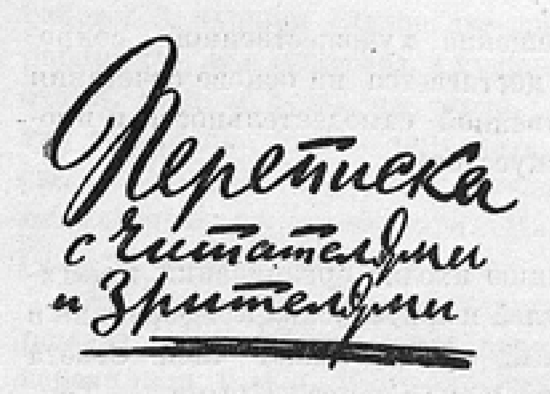
●

На Братиславской студии снимается фильм «Расколдованная земля» режиссера Йозефа Медведя. Либретто этой картины написал председатель сельскохозяйственного кооператива в Зволенской Слатине Ян Павлик-Гайдошик. Фильм состоит из нескольких новелл, посвященных современной словацкой деревне. Главный герой — молодой парень, который после службы в армии начинает работать в сельскохозяйственном кооперативе.

ЮГОСЛАВИЯ

«Ночная эскапада» — первая работа Мирко Гроблера, выступающего в ней в качестве сценариста и режиссера. Картина рассказывает о молодых людях, старающихся скрыть свое настоящее лицо под маской цинизма. Гроблер был ассистентом польского режиссера Анджея Вайды, когда тот ставил фильм «Невинные чародеи», также посвященный современной молодежи.

Югославия. «Ночная эскапада»



В дни, когда все советские люди обсуждают исторические решения XXII съезда Коммунистической партии Советского Союза, редакция получила ряд писем, в которых читатели высказывают свои суждения о наиболее актуальных проблемах, стоящих перед мастерами советского кино.

Мы публикуем выдержки из этих писем.

Читательница тов. А. Берестовская из Запорожья пишет, что важнейшей задачей советского киноискусства является «проблема яркого воплощения на экране образа нашего современника». Сила воздействия лучших советских фильмов, полагает автор письма, в том, что они «полны любви и уважения к человеку».

«Когда смотришь хороший фильм,— пишет далее тов. Берестовская,— то невольно думаешь: «Как много хороших людей в нашей стране! Как красиво они живут!»

И сердце наполняется чувством гордости за нашу Родину, за простых советских людей — строителей коммунизма.

Вот недавно на экраны вышел новый замечательный фильм «Чистое небо», мастерски поставленный Григорием Чухраем. Смотришь эту удивительную картину и думаешь: «Да разве есть в мире силы, способные противостоять человечности, стойкости, мужеству таких людей, как Алексей Астахов и Саша Львова!

Уже много раз говорилось, что попадают, к сожалению, на экран и другие фильмы — фильмы, лишенные больших мыслей и чувств, лишенные художественной правды.

Можно ли всерьез говорить о таких, например, фильмах, как «Девушка с гитарой» или «Матрос с «Кометы»?

Вовсе не обязательно, чтобы на экране были представлены только выдающиеся ученые, изобретатели, конструкторы межпланетных кораблей. Сергей Бондарчук блистательно показал в «Судьбе человека», что можно создать крупный народный характер, играя простого шофера, рядового солдата Отечественной войны. Важно только, чтобы в этом образе были воплощены лучшие черты характера и нравственного облика советских людей».

В заключение своего письма тов. Берестовская призывает работников советского кино «быть борцами за такое искусство, которое дает человеку радость, зовет к подвигам во имя нашего великого дела».

●

В письме тов. Р. А. Семенина, работника нарсуда города Кизела, выдвинуто предложение создать фильмы, посвященные различным этапам деятельности Владимира Ильича Ленина. Положительно оценивая картины «Семья Ульяновых» и «В начале века», тов. Семенин пишет о том, что «зритель ждет воплощения на экране новых страниц биографии великого вождя. Следует подумать о создании фильмов, посвященных студенческому периоду жизни Ильича и послестуденческим годам, деятельности Ленина как руководителя «Союза борьбы за освобождение рабочего класса», в годы, предшествовавшие первой русской революции, в годы реакции и первой мировой войны».

«Воплотить средствами киноискусства страницы биографии великого вождя — святой долг советских киноработников»—так заканчивает свое письмо тов. Семенин.

●

Киномеханик Чучковского Дома культуры Рязанской области тов. М. Кузнецов затрагивает в своем письме проблему экранизации значительных литературных произведений. «На полках библиотек,— пишет автор письма,— стоят десятки и сотни книг, рассказывающих о наших современниках. По многим из этих книг можно создать фильмы, достойные нашего народа».

Тов. Кузнецов предлагает, в частности, создать кинофильмы на основе романа И. Ликстанова «Зелен камень» и повести М. Жестева «Приключения маленького тракториста». «Оба эти произведения,— говорится в письме,—показывают дух нашего времени, людей нашего поколения — строителей коммунизма... Книгу читают десятки, сотни и тысячи лю-

дей, а кинофильмы смотрят миллионы. Вот почему работники кино должны больше обращаться к экранизациям. Мне часто приходится бывать в библиотеке и слышать такие слова: «Вот бы по этой книге фильм сделать! Чудесная книга!».

Среди лучших фильмов последних лет тов. Кузнецов называет «Судьбу человека» — экранизацию рассказа М. Шолохова, и заканчивает свое письмо призывом к мастерам кино никогда не забывать того, «что каждое новое произведение, выходящее на экран, должно быть ново, интересно, увлекательно, должно захватывать ум и сердце человека».

●

Интересы наших читателей не ограничиваются проблемами художественного кино. В редакцию приходят горячие, заинтересованные письма, в которых обсуждаются документальные и научно-популярные фильмы. Интересное письмо прислал украинский писатель Мечислав Гаско. Он поделился своими впечатлениями о недавно вышедшем на экран искусствоведческом фильме «Думы Кобзаря» — о творчестве Тараса Григорьевича Шевченко. «Режиссер и автор сценария Л. Островская,— пишет он,— поставила перед собой весьма ответственную задачу: не отходя от фактических данных — автопортретов, рисунков, офортов, рукописей и дневников Тараса Григорьевича Шевченко,— без актера воссоздать образ бессмертного Кобзаря». М. Гаско говорит о том, что фильм не только воспроизводит творческую биографию писателя, но и дает представление о революционной деятельности и интернациональных связях Шевченко.

●

Читатель нашего журнала москвич А. Ф. Харитонов пишет о том, что в новой Программе КПСС уделено много внимания дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества широких народных масс, что целиком подтверждает ленинское определение: «Искусство принадлежит народу». Тов. Харитонов пишет о важности работы с начинающими сценаристами, о необходимости создания специальных литературных объединений начинающих кинодраматургов.

«Такие объединения,— пишет тов. Харитонов,— должны создаваться прежде всего при киностудиях, общественных организациях киноработников, журналах, освещающих вопросы киноискусства, а также при крупных предприятиях, учреждениях, учебных заведениях и вести свою работу под непосредственным руководством опытных кинодраматургов, мастеров советского кино. Создание таких объединений явится практическим шагом к осуществлению одного из предначертаний великой Программы КПСС: «Развитие и обогащение художественной сокровищницы общества достигается на основе сочетания массовой художественной самодеятельности и профессионального искусства».

●

«В добрую традицию входит организация тематических кинофестивалей и зрительских конференций в кинотеатре «Красный луч»,— пишет член Совета содействия С. Бруев из Старого Крыма. — Так, были проведены фестивали фильмов лауреата Ленинской премии режиссера Г. Чухрая: «Сорок первый», «Баллада о солдате», «Чистое небо», Неделя кинокомедий, фильмов, поставленных по произведениям Михаила Шолохова: «Тихий Дон», «Судьба человека», «Поднятая целина», «Пастух».

Интересно прошло обсуждение «Поднятой целины». Многие выступавшие отметили ту большую работу, которую проделал съемочный коллектив. Не обошлось дело и без критических замечаний в адрес авторов картины. Зритель Лякун, например, сказал, что, по его мнению, фильм излишне растянут, а Давыдов показан сухим, черствым человеком и лишь в последней серии он наделен теплыми, живыми чертами. Артист П. Чернов не сумел создать образ вожака, который был душой гремяченцев».

ВОСПИТЫВАТЬ ВКУС!

Мое письмо вызвано новым фильмом киностудии имени Довженко — «Украинская рапсодия».

Но прежде небольшое отступление.

В нашей печати в последнее время часто говорилось о том, что мало места уделяется разбору актерских работ.

И это действительно так. Пишут о всех создателях фильма, а об актерах, воплощающих на экране замысел создателей, ничтожно мало. Возьмем, к примеру, «Чистое небо». Много места в газетных рецензиях, вполне заслуженно, уделено режиссеру Чухраю, сценаристу Храбровицкому, оператору Полуянову, а вот о Дробышевой, Урбанском, Кузьминой и других исполнителях написано сравнительно мало. А ведь «Чистое небо» — фильм, который получил широкое освещение в прессе. Что же говорить о картинах так называемого «среднего уровня».

Но вернемся к «Украинской рапсодии». Главную роль в ней исполняет О. Петренко, исполняет, скажу прямо, очень плохо. Что прочтет она о своей

работе? В лучшем случае две-три строки, что «не раскрыла», «не донесла», в худшем—положительный отзыв, а то и вовсе ни слова. А ведь нельзя это так оставлять, нельзя допускать успокоения актрисы. О каждой подобной неудаче надо писать, внимательно ее анализируя. Надо помочь актерам разобраться в своих ошибках.

Итак, игра актрисы неубедительна. Лицо ее не выражает никаких душевных переживаний, оно как деревянная маска. К сценарному материалу можно предъявить много претензий, но несомненно одно: актрисе было что играть.

Такие сюжетные ситуации, как известие об исчезновении Антона, решение стать медсестрой, получение почетного диплома и т. д., требовали не просто «физических действий», но прежде всего живого проявления чувств. Но сцены эти выполнены (именно выполнены, а не сыграны) актрисой без намека на какие-либо душевные волнения. Актриса совершенно не живет жизнью своей героини, а лишь механически говорит слова и двигается. А война! Неужели она не оставила никакого следа в душе девушки?! Ведь на героине она никак не сказалась, и после победы мы видим ее такой же, какой она была до 41-го года. Что это, просчет режиссера или вина актрисы? Вспомним Дробышеву — Сашу Львову в «Чистом небе». Мы ясно различали Сашу-девочку, Сашу-девушку, Сашу-женщину, и это было прекрасно! А у актрисы Петренко нет даже намека на подобное перевоплощение.

Теперь хочется перейти к самому фильму. Я не умею, не смогу сделать полный анализ картины. Поэтому мне хотелось бы остановиться лишь на отдельных ее моментах.

Уже первые кадры вызывают недоумение. Героиня идет по чужому городу. Неужели она приехала на конкурс одна? Почему ее никто не встретил? Допустим, она решила прогуляться, но зачем же тогда чемодан? Весь этот проход нужен был режиссеру С. Параджанову для показа экзотических девиц в брюках да ультрасовременных художников. Получается, что живописцы на улицах и девицы в брюках — основные признаки зарубежных городов.

Столь же примитивно, банально показан самый конкурс. Шикарные лимузины, эксцентричные, моднейшие западные женщины и скромная советская певица, седой член жюри с благородным лицом...И, наконец, успех, премия. Счастливое лицо, глицерин, обозначающий слезы, традиционное прижимание диплома к сердцу...

Если в «Черноморочке» пошлость буквально выпирала, то в «Украинской рапсодии» она вроде бы прикрыта идеей, а это гораздо хуже.

Актриса, то и дело переодеваясь, в различных костюмах поет отрывки из оперных арий. Зачем заимствовать у зарубежного кино подобные, далеко не лучшие образцы?

Затем пейзаж. В кинопроизведении пейзаж не должен существовать сам по себе, он должен быть действующим миром, выражать замысел автора. Пейзажи «Украинской рапсодии» ничего не выражают, они слащаво-красивы и часто возникают на экране совсем не к месту.

Но самое обидное другое. Ведь есть люди, которым эта картина да и ей подобные нравятся! А когда я пытаюсь доказать обратное, мне буквально рот закрывают: «Что ты понимаешь (возмущенно), там такая музыка, и вообще—чего тебе надо (недоуменно)». И действительно, Сенченко, чего тебе надо? Что ты ищешь в искусстве, на что хочешь найти ответ, чему хочешь научиться, какую получить радость?

Оказывается, ничего не надо! Иди в кино, смотри слащавые пейзажи и слушай музыку. А я не хочу смотреть подобные фильмы! Пейзажи прекрасны на картинах художников, музыку я могу послушать по радио и в концерте. Недавно я полчаса убеждала двух девушек с моей работы не идти на «Украинскую рапсодию», а лучше посмотреть «В начале века»— фильм, который шел в соседнем зале кинотеатра. Они в ответ бормотали мне что-то вроде: «Мол, вкусы разные, а вот Люська пришла и сказала, что картина замечательная». Я начала говорить о вкусах. Они, видя, что я не унимаюсь, согласились со мной, но лишь только я отошла, взяли билеты на «Украинскую рапсодию».

Больше всего на свете я люблю кино. Поэтому больнее всего, когда твою любовь обманывают. Я хочу смотреть прекрасные фильмы, такие, в которых бы ты жил вместе с героями, чтобы они пробуждали в тебе самое лучшее. Вы даже представить не можете, что дает человеку хороший фильм. Поэтому я прошу редакцию поднять большой и принципиальный разговор о плохих фильмах. Это необходимо. Подобные фильмы только портят вкусы. Ведь не секрет, что на пресловутую «Черноморочку» три недели стояла очередь, а о фильме «Нормандия—Неман» говорили: «Что это за фильм? Прилетели — улетели!», что «Баллада о солдате» не сразу имела успех, а мещанскую картину «Любовью надо дорожить» многие зрители приветствовали.

Пора обратить внимание на картины, выпускаемые студией имени Довженко. Эта киностудия должна гордиться тем, что носит имя великого художника, а она зачастую компрометирует его.

Подобное положение меня очень волнует. Надо воспитывать, а не портить вкусы зрителей.

ТАТЬЯНА СЕНЧЕНКО,
работница хлопчатобумажного комбината
г. Херсон

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Будни и праздники», 10 ч.

Сценарий Ю. Семенова; режиссер-постановщик В. Шредель; главный оператор А. Дудко; режиссер И. Шапиро; художник В. Савостин; операторы: В. Ковзель, Э. Яковлев; композитор И. Шварц; звукооператор В. Яковлев. Комбинированные съемки: оператор И. Гольдберг; художник Б. Михайлов.

В ролях: Зотов — В. Толкунов, Серго — А. Мкртчян, Леха — Л. Круглый, Наумов — Н. Волков, Светлана — А. Завьялова, Нина — С. Жгун, Силин — И. Заблудовский, Темкин — А. Кириллов, Сейфулин — Р. Муратов, Гостев — В. Волчик, Проценко — Н. Кузьмин, Влас — И. Ефимов, Крутиков — А. Соколов, Юрин — П. Алейников.

В эпизодах: А. Анцелович, И. Боголюбов, Н. Булгакова, А. Густавсон, С. Дрейден, Валя Ефимов, Р. Катанский, Н. Мельников, Ф. Никитин, Г. Сатини, Ю. Семенов, Ю. Соловьев, Г. Тейх, А. Чупиро.

●

«Девчонка, с которой я дружил», 8 ч.

Автор сценария А. Попов; режиссер-постановщик Н. Лебедев; главные операторы: Сергей и Семен Ивановы; художник А. Федотов, режиссер И. Гиндин; композитор В. Маклаков; текст песен Н. Глейзарова; звукооператор А. Волохова; оператор В. Максимович.

В ролях: Надежда — Люда Болтрик, Федя — Юра Фисенко, Борька — Андрей Третьяков, Эдик «Банан» — Андрей Чернецов, Лиза — Лара Несмачная, Стрельцов — К. Лавров, Стрельцова — Т. Шамардина, Зернов — П. Усовниченко, дядя Коля - В. Меркурьев.

В эпизодах: Л. Колпакова, Г. Сатини, С. Мазовецкая.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Годы девичьи», 8 ч., цветной.

Автор сценария Л. Компаниец; режиссер-постановщик Л. Эстрин; оператор Н. Топчий; художник Г. Прокопец; режиссер С. Грабин; композитор А. Боярский; звукооператор Ю. Горецкий. Комбинированные съемки: оператор Т. Чернышёва; художник В. Дубровский.

В ролях: Гнат — Э. Кошман, Настя — Н. Кустинская, Ганна — Е. Корнилова, Антоська — А. Дубровина, Алексей — П. Морозенко, Трофим Иванович — Н. Крючков, Варвара — С. Харитонова, Катря — А. Соколова, Марийка — В. Илюшина, Наталка — Ю. Яковченко, Чернявый — Ю. Сарычев, Белявый — Л. Марченко, Федя — Р. Вильдан.

В сценах из «Анны Карениной» — А. Андреева, А. Вербицкий.

В эпизодах: П. Нятко, В. Халатов, Л. Гриневич, Э. Воробьев, Д. Капка, Е. Коваленко.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«На берегах Ингури», 10 ч., цветной.

Автор сценария А. Витензон; режиссер-постановщик Д. Рондели; оператор А. Филипашвили; режиссер В. Швелидзе; художник Е. Мачавариани; композитор А. Кереселидзе; текст песен Р. Маргиани; звукооператор Д. Ломидзе.

В ролях: Гуал — Н. Шария, Тамара — С. Чиаурели, Эмзар — М. Горгиладзе, Маноль — А. Шенгелая, Баталби — З. Гвалджава, Мариам — Т. Бакрадзе, Бекну — В. Закариадзе, Тебек — А. Мамрикишвили, Коста — И. Нинуа, Арчил — Р. Барамидзе.

В эпизодах: Д. Абуладзе, Р. Гурчиани, П. Даднани, Д. Джапаридзе, П. Канделаки, В. Корнилии, И. Нижарадзе, Л. Нижарадзе, Т. Цицишвили и другие.

КИНОСТУДИЯ «КАЗАХФИЛЬМ»

«Если бы каждый из нас», 9 ч., цветной.

Сценарий А. Токмагамбетова, С. Ходжикова; режиссер - постановщик С. Ходжиков; операторы: А. Ашрапов, С. Шарипов; художник - постановщик Ю. Вайншток; композитор С. Мухамеджанов; текст песен К. Шангытбаева; звукооператоры: К. Кусаев, Б. Левкович; режиссер А. Карсакпаев. Комбинированные съемки: операторы: В. Осенников, А. Коваль; художник В. Линьков.

В ролях: Серкебай — А. Шамиев, Маржан — Л. Абдукаримова, Имаш — К. Кожабеков, Кундебай — Е. Умурзаков, Маймурун — М. Суртубаев, Музапар — Р. Телеубаев, Айсары — А. Мухамедьярова, Шайшекер — Р. Койчубаева, Айжан — Х. Елебекова, Гульжан — А. Мусабекова, Кенжетай — Алик Ищанов.

В эпизодах: П. Строганов, М. Оразова, А. Толубаев.

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Бесенок» (по сказке Оскара Лутса), 2 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Эльберт Туганов

оператор Хейно Парс; художник Рейн Раамат; композитор Борис Кырвер; звукооператор Кади Вихалем; кукловод Евгения Леволь.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Семейная хроника» («Сказка для взрослых»), 1 ч., цветной.

Автор сценария С. Михалков; режиссер Л. Амальрик; художники-постановщики: Н. Привалова, Т. Сазонова; композитор Н. Богословский; оператор М. Друян; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-мультипликаторы: Ф. Хитрук, В. Шевков, В. Пекарь, И. Давыдов, Б. Бутаков, Р. Миренкова, Е. Хлудова, В. Попов, А. Беляков, Т. Таранович; художники-декораторы: Е. Танненберг, Г. Невзорова.

Роли озвучивают: Н. Красина, В. Шишкин, Е. Понсова, Г. Ярон, Э. Гарин.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Жизнь холостяка» (по мотивам одноименного романа Оноре де Бальзака), 10 ч.

Производство киностудии ДЕФА (ГДР), «Сосьете Нувель Патэ синема» (Франция).

Авторы сценария: Луи Дакен, Клаус Вишневский; режиссер Луи Дакен; операторы: Еуген Клагеманн, Филипп Брюн; художник Леон Борзак; композитор Ганс Эйслер; звукооператоры: Макс Зандлер, Вернер Клайн.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Филипп Бридо — Жан Клод Паскаль (дублирует А. Консовский), Жозеф Бридо — Эккехард Шалль (В. Прохоров), Агата Бридо — Эрика Пеликовски (Я. Жеймо), Жан-Жак Руже — Герхард Бинерт (И. Рыжов), Флора Бразье — Мадлен Робинзон (В. Караваева), Макс Жиле — Харри Рибауэр (А. Карапетян), Мариетта — Клара Гапсар (Д. Столярская), Сент-Обан — Иван Мальре (Б. Кордунов).

●

«Дорога испытаний», 9 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Автор сценария Юдит Мариашши; режиссер Феликс Мариашши; оператор Дьёрдь Иллеш; художник Мелинда Вашари; композитор Дьёрдь Ранки; звукооператор Дьёрдь Пинтер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Роли исполняют и дублируют: Янош Вэтро—Имре Шенкович (дублирует Г. Абрикосов), Мани, его жена — Марианна Крепчеи (Д. Столярская), Чик, их сын — Петер Барань (Саша Барсов), Аттила Сабо — Геза Торди (А. Генесин).

●

«Оружие победы», 9 ч.

Производство Корейской студии художественных фильмов.

Автор сценария Ли Дык Хон; режиссер Сон Му Пхё; операторы: Пан Бен Су, Ким Рен Хак; художник Ю Сан Ер; композиторы: Ким Рин Ук, Нам Дон Бин; звукооператор Ли Дя Хен.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Ю Кен Ок — Вон Ден Хи (дублирует Н. Зорская), Ким Сен Хо — Ча Ге Рён (В. Рождественский), Ан Чер — Хван Мин (А. Карапетян), старик Лю — Нам Сын Мин (К. Тыртов), Чир Сен-Цой Ден Тхя (А. Кузнецов), бабушка из Капсана — Ча Чен Мен (Я. Жеймо), Сакамото — Син Дон Чер (В. Кенигсон), помещик Ван — Цой Ун Бон (П. Соболевский).

●

«Цена одного преступления», 9 ч.

Производство творческого коллектива «Старт», Лодзинская студия художественных фильмов, Польша.

Автор сценария Ежи Стефан Ставинский; режиссер Ванда Якубовска; оператор Казимеж Вавжиняк; художник Болеслав Камыковский; композитор Адам Валацинский; звукооператор Юзеф Бартчак.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Казик Беляс — Эмиль Каревич (дублирует Н. Рыбников), Ядзя, его жена — Александра Шлёнска (Н. Меньшикова), Владек Вишневский — Мечислав Стоор (А. Игнатьев), Бася, его невеста—Крыстына Колодзейчик (З. Земнухова), Юрек Беседа — Адам Павликовский (В. Захарченко), Зося — Янина Трачикувна (М. Крепкогорская), Вацек Ясинский — Ян Махульский (Ф. Яворский), Божена — Зофья Слабошовска (Д. Столярская), Дембинский — Тадеуш Бартосик (Р. Чумак), Ханек Рак, летчик — Станислав Микульский (И. Кириллов).

●

«Белая пряжка», 8 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Владимир Стиборжик, Ярослав Клима, Иржи Мареш, Мартин Фрич; режиссер Мартин Фрич; оператор Ян Рот; художник Милан Нездлый; композитор Иржи Срнка; звукооператор Эман Форманек.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева, звукооператор Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: капитан Хладек — Честмир Ржанда (дублирует А. Задачин), поручик Бурда — Милан Голубарж (А. Генесин), поручик Янда — Ян Поган (И. Кириллов), Павел Янда — Вацлав Томшовский (Р. Панков), Яндова — Павла Маршалкова (В. Шершнева), Власта Зыкова — Блажена Крамешова (З. Земнухова), Мария Горакова — Ярмила Смейкалова (Г. Водяницкая), Стейскал —Богумил Шварц (Р. Чумак), Горак — Олджих Новый (А. Кельберер), Благова — Илона Кубаскова (И. Чувелева).

●

«Где одного алиби мало», 10 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Карел Цоп, Владимир Чех; режиссер Владимир Чех; оператор Иозеф Стржеха; художник Ян Заворка; композитор Далибор Вачкарж; звукооператор Франтишек Черны.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа Л. Бухов.

Роли исполняют и дублируют: капитан Тума — Карел Хёгер (дублирует А. Алексеев), старший лейтенант Либал — Иозеф Бек (А. Карапетян), Краус — Олджих Новый (Я. Беленький), Краусова — Анна Питашова (Н. Зорская), Шестак — Богумил Шмида (Н. Граббе), Валента — Милош Недбал (В. Осенев), Зах — Ян Тржиска (А. Фриденталь), Вопаленский — Богуш Загорский (Л. Потемкин), Фишаркова — Марцела Мартинкова (Г. Водяницкая).

●

«Смех в раю», 10 ч.

Производство «Ассошиэйтед Бритиш Пикчер Корпорейшн», Англия.

Авторы сценария: Майкл Пертуи, Джек Дэвис; режиссер и продюсер Марио Зампи; оператор Уильям Маклиод; художник Айвен Кинг; композитор Стен-

ли Блэк; звукооператор Харольд Кинг.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Денистон Рассел — Ластер Сим (дублирует А. Кельберер), Аньес Рассел — Фэй Комптон (А. Фуксина), Саймон Рассел — Гай Миддлтон (Н. Александрович), Герберт Рассел — Джордж Коул (В. Прокофьев), Элизабет Робсон — Джойс Гринфелл (О. Маркина), Шейла Уилкотт — Элинор Саммерфилд (Л. Драновская), Гордон Уэбб — Джон Лори (А. Тарасов), Джоан Уэбб — Вероника Херст Д. Столярская), Люсиль Грейсон — Беатрис Кэмпбелл (С. Мизери), Сюзн Хит — Мэри Джермен (З. Земнухова).

●

«Мадемуазель Нитуш» (по одноименной оперетте Анри Мельяка, Блюма и Мило), 9 ч., цветной.

Производство «Парифильм продюксьон» (Париж.), «Риццоли-фильм», «Паниталия» (Рим).

Сценарий Марселя Ашара, Ива Аллегре, Жана Оранша; режиссер Ив Аллегре; оператор Арман Тирар; музыка Эрве.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Роли исполняют и дублируют: Селестен — Флоридор — Фернандель (дублирует А. Полевой), Дениза де Флавиньи — Пьер Анджели (К. Кузьмина), Ла Возель — Франсуа Герен (О. Голубицкий), Корина — Мишель Корду (Г. Водяницкая), майор — Жан Дебюкур (С. Мартинсон).

●

«Самый маленький бродяга», 8 ч.

Производство «Элайед Артистс Пикчерс Корпорейшн», США.

Сценарий Доррэл МакГоуэн; режиссер Чарльз Рондо, композитор Рональд Стейн; звукооператор Карнил Мэхекьян; операторы: Перри Финнерман, Уолтер Стрендж; художник Лайл Рейфспайдер; дрессировщик собаки Чарльз Эйзенманн.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа А. Бергункер; звукооператор дубляжа А. Шаргородский.

Роли исполняют и дублируют: Томи — Бадди Харт (дублирует Н. Мельников), Молли — Уэнди Стюарт (Люба Садовникова), губернатор Мэллой — Карлайль Митчелл (Ф. Никитин), капитан Дэвид — Хоуард Гофман (Б. Рыжухин), Джо — Пэт Брэдли (П. Кашлаков), Майк — Роберт Клайн (Г. Нилов).

●

«Трагедия «Счастливого дракона», 11 ч.

Производство киностудии «Дайэй» совместно с Ассоциацией современных фильмов и кинокомпанией «Новый мир», Япония.

Сценарий Мататоро Яги, Кането Синдо; режиссер Кането Синдо; продюсеры: Кадзуо Итоя, Кадзуо Вакаяма, Тенго Ямада, Сецуо Ното; оператор Нагакити Уэмацу; художник Такаси Марумо; музыка Хикару Хаяси; звукооператор Кунио Маруяма.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа А. Павлов.

Роли исполняют: Дзюнкити Уно, Новуко Отова, Иосио Инаба, Ясуси Нагата, Ясуоси Хара, Эйтаро Озава, Масао Симидзу, Кихей Мацумого; Корейоси Накамура, Итаро Симудзу, Ясуси Тонаяма, Томоо Нагаи, Тараико Хамада, Корея Сенда, Масао Мисима, Хисао Тосу, Син Морикава, Хирои Мидзури.

Роли дублируют: М. Виноградова, С. Холина, О. Жизнева, К. Тыртов, Ф. Яворский, Н. Грабе, Ю. Леонидов, К. Барташевич, Г. Юдин, О. Мокшанцев, С. Юртайкин, В. Кулик, А. Нетребин, М. Семенихин.

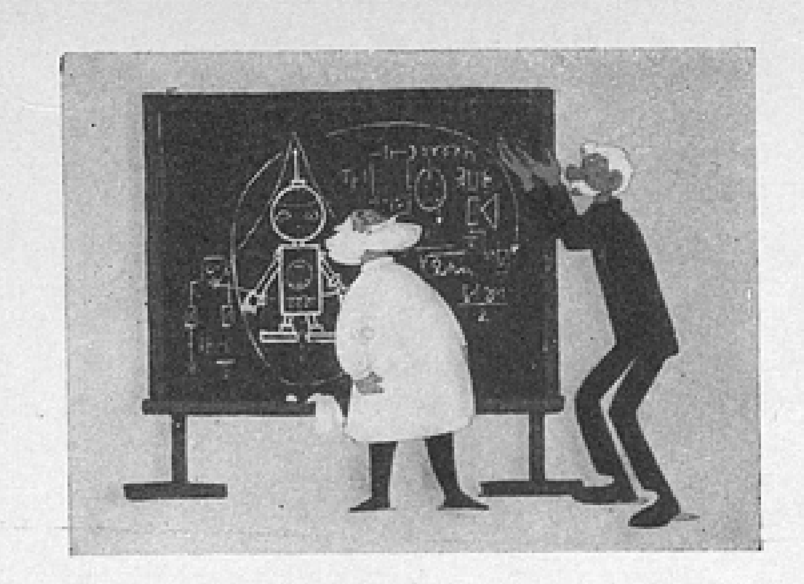
Обложка С. Б. Телингатера
Художественный редактор Л. И. Гориловская

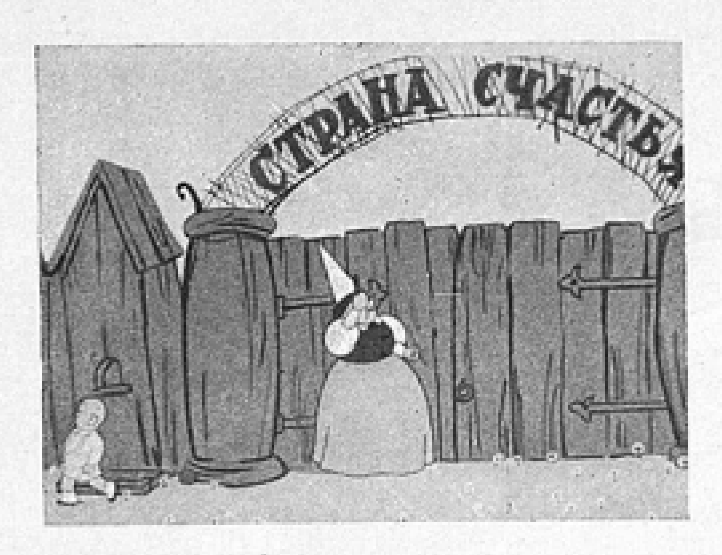
Рукописи не возвращаются

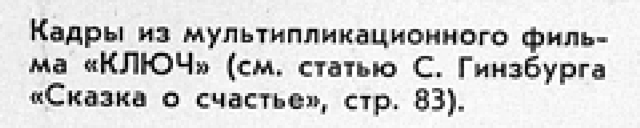
Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К5-43-87
А11284. Подписано к печати 23/XII 1961 г.
Формат бумаги 82×108 $^1/_{16}$. Печатных листов 11,12, условных листов 18,13
Учетно-издательских листов 17,64. Тираж 26 000 экз. Заказ 1573
Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза
Москва, проспект Мира, д. 105

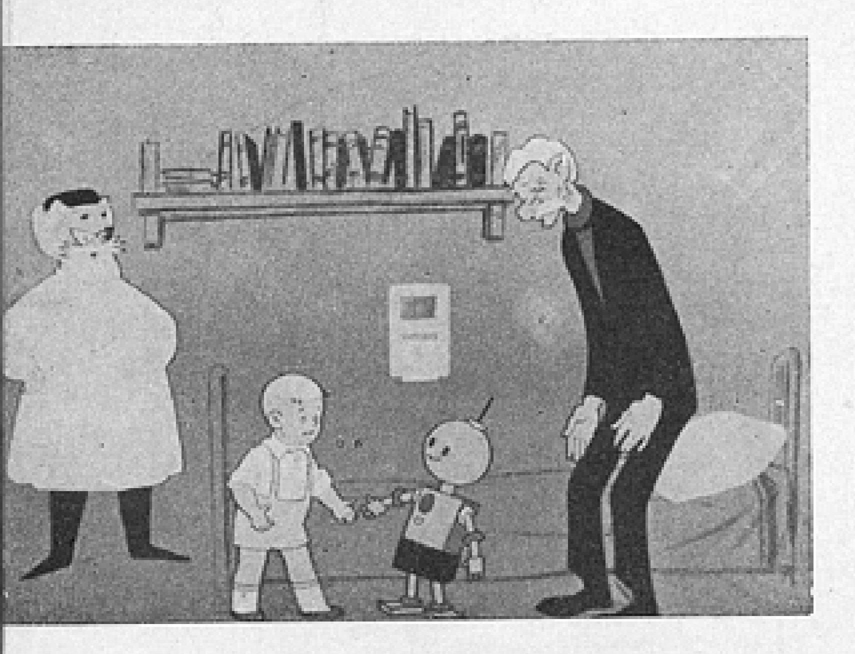
Цена 1 руб.

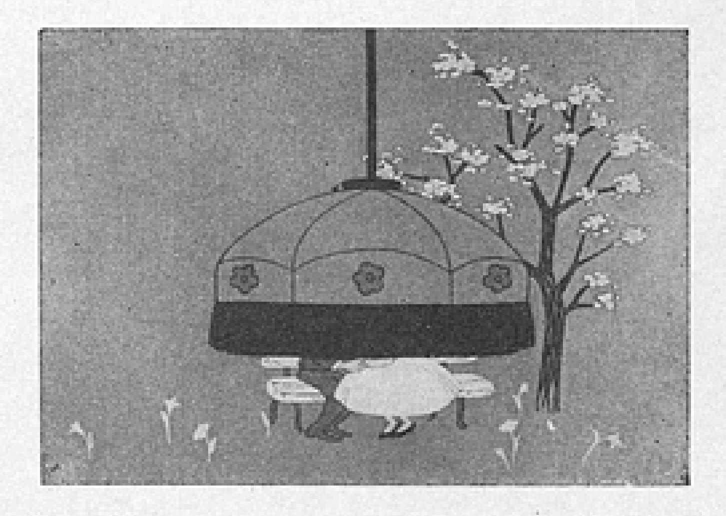


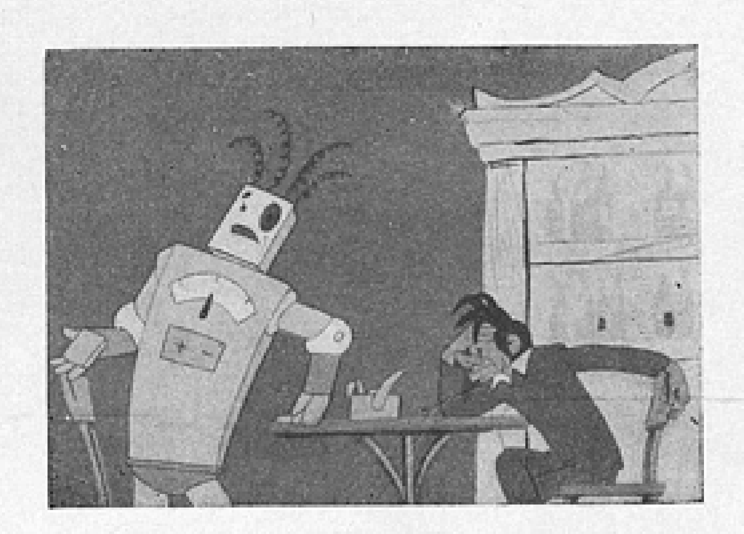




Кадры из мультипликационного фильма «КЛЮЧ» (см. статью С. Гинзбурга «Сказка о счастье», стр. 83).







ИСКУССТВО КИНО

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА
РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ
СССР

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

сценарии советских и зарубежных авторов;

статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;

материалы в помощь народным университетам культуры;

статьи и заметки по вопросам кинолюбительства;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты киноактеров в лучших ролях (на меловых вклейках), кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;

библиографию, документы, публикации и т. д.